قراءة في الشعر العالمي

دكتور حمادة إبراهيم



الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠٠٧

إبراهيم ، حمادة
قراءة فى الشعر العالمى / حمادة إبراهيم. ـ
القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧.
٣٠٤ ص ؛ ٢٤ سم.
تدمك ٤ ٧٣٦ ٤١٩ ٩٧٧
١ ـ الشعر ـ مجموعات
(أ) العنوان :
رقم الإيداع بدار الكتب ١٣٨٥٧/ ٢٠٠٧
I.S.B.N 977 - 419 - 736 - 4
ديوى ٨٠٨,٨١

هذا الكتاب

في عـصـر طغـيـان المادة التي تكاد أن تخنق الإنسـان تحت ركامها، في عصر الإرهاب الذي يكاد أن يطمس ما في الإنسانية من آيات الحب والإخاء والتكافل، في عـصـر العزلة رغم انتشار الفضائيات والحاسوبات والجوالات، ما أحوجنا في هذا العصر إلى الشعر إن لم يكن بسبب طبيعته التي تسمو بالأرواح ضد طغيان المادة، وتنشر عواطف الحب وفنونه المختلفة، وتخرج الإنسان من ضيق العزلة إلى مفازات التواصل مع الآخرين، فبسبب تلبيته لمتطلبات الحياة المعاصرة اللاهثة، فقراءة القصيدة لا تستغرق دقائق معدودات.

ولكن، هناك أيضًا القارئ الذي لا يكفي بالظاهر من ألفاظ القصيدة أو الفكرة العامة، وإنما يريد أن يغوص في بحر الإبداع وراء اللآلئ واليواقيت. من أجل هذا القارئ جعلنا ردف كل قصيدة قراءة، وهي ليست القراءة الوحيدة الممكنة، ولكنها القراءة التي تيسرت لنا في ظروف اللحظة والبيئة والثقافة. وللقارئ أيضًا قراءته المختلفة باختلاف اللحظة والبيئة والثقافة.

الشــعر

تجـمع المعـاجم اللغـوية والأدبيـة[*] على أن كلمـة «شـعـر» مـأخـوذة من الكلمـة اليـونانيـة Poiêsis ومـعناهـا فـعل الإبداع أو عـمليـة الإبداع. ومنذ العـصـور القـديمـة، وهذه الكلمـة تعنى الإبداع الأدبى بصـفـة عـامـة. وكـان (أرسطو) فى كتـابه الشـهيـر (Art Poétique) الذى شـاعت ترجـمتـه تحت عنوان «فن الشـعـر»، يعـارض بين الشـعـر من ناحـيـة، والتـاريخ من نـاحـيـة أخـرى (التـاريخ هنـا بمعنى الكتـابة غير الأدبية، التى تعـتـمد على الواقـع أو التـاريخ، بمعنى «السـالف» أو «ما سلف»، أى مـا حـدث ووقـع بالفعل). ويرى (أرسطو) أن الشـعـر هو إبداع بصـفـة أسـاسـيـة. بحكم أنه لا يستقى مـادته من الواقع المحسوس أو الملموس أو «السالف» كما قلنا، وإنما من الخيال أو الخـيـالى أو المتـخـيّل، بشـرط واحـد، وهـو أن يكون هذا الخـيـال ممكن الحدوث أو يشاكل الواقع.

وكان الشعر، بهذا المفهوم، فى العصور القـديمة ينقسم إلى ثلاثة أنواع أو أغـراض: الملحـمى، والغنائى، والدرامى؛ وكـانت المأسـاة (التـراجـيـديا) والملهاة (الكوميديا) تتضمنان أجزاء غنائية يؤديها الكورس .

وباخـتـلافـه، على هذا النحـو، عن الكتـابة التـاريخـيـة والسـيـاسـيـة والخطابية والفلسـفية والعلمـية، تميز الشـعر بخصـوصـية لغته المختلفة. حتـى أن (هوميروس) كان يستعمل لغة «نوعية»، أدبية بحتة. وتتفرد اللغة

(*) «لاروس» و «روبير» و «بوردا» وغيرها.

الشعرية باستعمالها للتراكيب أو الأبنية الصوتية والموسيقية والإيقاعية الخاصة باللغة ؛ فالشعر قبل كل شىء «لغة موزونة» أو إيقاعية. وهذا النظام الإيقاعى، حسب طبيعة كل لغة، يقودنا إلى نُظم العروض، وهى تختلف من لغة إلى أخرى.

ومن الجدير بالذكر، أنه حتى فى حالة تخلّص الشعر من القواعد التقليدية الخاصة بالعروض، وبالذات القافية، كما هى الحال عند عدد كبير من شعراء القرن العشرين الذين يكتبون «قصيدة النثر» أو «القصيدة المنثورة»، فإن ذلك لا يلغى أسس العروض، وإنما أصبحت هذه الأسس تتواءم مع متطلبات الإلهام الشعرى، ليس فى إطار الشعر بعامة، وإنما فى إطار «القصيدة» نفسها، باعتبارها وحدة تعبير مستقلة. ومن المهم بمكان أن نشير إلى أن الشعر يرتبط بشكل عام بالموسيقى برباط وثيق، وأن هذا الارتباط هو الذى يحقق للشعر غنائيته التى لا يكون شعراً إلا بها.

وهكذا أصبحت اللغة الشعرية هى الأسلوب النوعى للكتابة الأدبية بشتى ألوانها. وهذا هو الذى يفسّر أن الأدب فى العصور الوسطى، بكل أنواعه، كان يستعمل أشكال التعبير الشعرية، أى كان يكتب نظمًا. وتلك كانت حال الأنواع الأدبية الثلاثة الكبرى فى فرنسا على سبيل المثال، وهى الملحمة (وأشهرها ملحمة رولاندو)، ثم الرواية، سواء البرجوازية منها أو الأرستقراطية، ثم الشعر الغنائى الخاص بجماعة التروبادور والتروفير. ومع الاتجاه نحو الواقعية، اقتصر التعبير الشعرى على هذا النوع الأخير، أى الشعر الغنائى، فى حين أصبحت الرواية والقصة تكتبان نثرا.

وقد كان من نتيجة المبالغة فى الاستمساك بالشكل والقواعد فى الشعر، أن ثار عليها فى القرن السادس عشر شعراء جماعة (البليّاد) المشهورة بزعامة (دى بيلليه) ثم (رونسار). بعد ذلك شهد الشعر رواجًا عظيمًا فى العصر الباروكى، حيث جمع الشعر بين مختلف أشكال التخيل، من فانتازيا وأحلام وعنف وسرف روحانى. وقد ساد هذا الأسلوب

الباروكى فى مجال المسرح فى أعمال (جارنييه) و (روترو) حتى أوائل مسرحيات (كورنيى).

وبلغ الشعر الدرامى فى القرن السابع عشر قمة ازدهاره بفضل (روترو) و (كورنيى) ثم (راسين)، حيث تضافرت الشاعرية مع الدرامية فى وحدة المسرحية التراجيدية. ولم يعد الشعر مجرد شكل أدبى. فالتراجيديا نفسها شاعرية فى جوهرها، وبحكم طبيعتها، من خلال الأحداث ومن خلال الشخصيات، حتى إن كورنيى كان يسميها (قصيدة درامية). كذلك كان القرن السابع عشر هو العصر الذى شهد الحكايات الخرافية التى كتبها (لافونتين) أعظم من جمع بين سمات الكلاسيكية وحرية الشاعر المبدع.

على العكس من ذلك، يمثل القرن الثامن عشر الأزمة الكبرى التى تعرض لها الشعر. بل لقد بدأ فلاسفة ذلك القرن وعلماؤه يشككون فى شرعية الشعر. واقتصر التعبير الشعرى على الدور الزخرفى، كما كانت الحال عند (فولتير) الذى ظل مع ذلك يكتب التراجيديات شعراً، ولكن شتّان بينها وبين تراجيديات كورنيى وراسين. وكانت أهم ظاهرة شعرية فى القرن الثامن عشر على الإطلاق تتمركز حول الشاعر الشاب الذى اغتالته السياسة وهو فى زهرة شبابه، ونقصد به (أندريه شينييه) الذى يعدّ، فى الوقت نفسه، شاعر الكلاسيكية الجديدة، ورائد الشعر الفرنسى الحديث، والأب الشرعى للرومانسية. حيث جمع شعره بين محورين مختلفين: المحور الإغريقى القديم والمحور الحديث. حول المحور الأول تدور مراثيه الرائعة، وبخاصة قصيدة الفتاة الطارونتية وهى ضمن القصائد المختارة فى هذا الكتاب. أما المحور الثانى، فقد حاول الشاعر أن يقدم لنا من خلاله ملحمة أيديولوجية هائلة، لم يسعفه العمر لأن ينجز منها إلا بعض الأجزاء الخاصة بالإله الإغريقى « هيرمس» و «أمريكا» التى كانت قد اكتشفت حديثًا.

وإذا دخلنا العصر الذهبى للشعر، وهو الرومانسية، وجدنا (ألفونس دى لامرتين) يفتتح هذه المدرسة بديوانه الشهير «التأملات» عام ١٨٢٠. وكانت الغنائية الذاتية هى السمة الغالبة على الرومانسية فى أوائل عهدها، كما يتجلى ذلك فى قصائد كل من (لامارتين) و (هوجو) و (ألفريد دى فينيى). كما حاول الرومانسيون أيضا أن يجددوا النوع الملحمى، بما يتواءم مع روح العصر. فكتب (ألفريد دى فينيى) «إيلووا»، وكتب (ألفونس دى لامرتين) «جوسلان».

لكن المحاولتين توقفتا فى منتصف الطريق. الشاعر الرومانسى الوحيد الذى كتب ملحمة كاملة هو (فيكتور هوجو) بثلاثيته: «أسطورة القرون»، التى عبر من خلالها عن الصراع الأدبى الأزلى بين الخير والشر، وسقوط الإنسان ونهوضه من جديد.

وسرعان ما بدأ الشعور بالسأم والملل من الغنائية الذاتية، التى أسرفت فى عرض الخصوصيات والسرائر. وأريد للشعر أن يخرج من الدائرة المغلقة على نفس الشاعر، إلى الاهتمام بما حوله ومن حوله. وبدأ الشعراء يهتمون بقضية الشكل والمنظور، التى بلغت قمتها فى موجة «الفن للفن». وتجلى عند (تيوفيل جوتييه) التواصل بين الرومانسية وشعر المنظور. ونظم (شارل بودلير) أروع قصائده التى جمعها فى ديوانه الشهير «أزهار الشر». وشهدت الفترة نفسها انتصار موجة «البار ناسية» التى جمعت فى مزيج فنى رائع بين جماليات «الفن للفن» المجرد، وبين الموضوعية المحسوسة، وليدة المذهب الوضعى الذى ظهر فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، بدءاً من (لوكونت دى ليل) حتى (جوزيه ماريا دى إيريديا) ومروراً بكل من (سوللى برودوم) (حيث الربط بين الشعر والعلم)، و(فرنسوا كوبيه) (حيث الربط بين الشعر والحياة اليومية). وسنرى كيف أن بدايات كل من (فيرلين) و (مللارميه) كانت فى هذه المدرسة البارناسية، حيث نشرا أولى قصائدهما فى جريدة «البارناس المعاصر».

وقد تميز الشعر البارناسى بفن التصوير الذى يعتمد على الدقة المتناهية فى الاستمساك بالكمال الشكلى للقصيدة.

ولا شك أن هذا التوجه الصارم فى المغالاة بالاهتمام بالشكل قد نال من روحانية الشعر وتلقائيته. كذلك فإن تأثر الشعر بالمذهب الوضعى السائد نال من شرعية الشعر، كما حدث من قبل بسبب عقلانية القرن الثامن عشر.

من ناحية أخرى كانت الرومانسية، فى أعمق صورها، على نحو ما هى فى مفهوم (جيرار دى نيرفال) على سبيل المثال، قد اعتبرت الشعر الطريق الأمثل للولوج إلى العالم الأسمى، المقصور على الخاصة، والذى أطلق عليه (بودلير) فيما بعد «ما فوق الطبيعية» Surnaturalisme. كما تحرر الشعر من شرط القافية، وظهرت القصيدة المنثورة. وكان التحول الحاسم فى تاريخ الشعر بظهور ديوان «أزهار الشر» وديوان «قصائد منثورة»، وكلاهما لشارل بودلير. ولم تلبث الحركة «الفوق طبيعية» أن بلغت تمامها وكمالها الفنى فى الحركة الرمزية التى فجرها روادها الأربعة: (فيرلين) و(رامبو) و (لوترىامون) و (مللارميه).

كانت هذه الحركة الفوق طبيعية هى التى أبدعت روائع الشعر الفرنسى فى الربع الأول من القرن العشرين، بفضل عدد من الشعراء المجيدين، على رأسهم (شارل بيجى) و (بول كلوديل) و (بول فاليرى).

هذا الإبداع المتمثل فى هذه القمم الشعرية، كان يمثل من ناحية أخرى نوعاً من الطريق المسدود. فمع هذه الأعمال العظمى، بلغ الشعر نقطة النهاية التى لا يستطيع أن يتجاوزها. فكان على جيل الشعراء الجدد الذين ظهروا فى الثمانينيات من القرن التاسع عشر، وقد أدركوا هذه الحقيقة تماما، أن يلجئوا إلى استلهام «روح جديدة» على حد تعبير (أبوللينير)، وبدأت مغامرة الشعر المعاصر الكبرى، فى إطار أزمة عميقة تتعلق باللغة الشعرية ذاتها، التى بات من الضرورى تجديدها ؛ فأصبحت

التجربة الشعرية فى المقام الأول تجربة فى اللغة. وراح (أبوللينير) يتردد بين الغنائية وبين استكشاف لغة جديدة، كما فعل (سوندرار) حاول الكشف عن أسرار هذه الحداثة التى كان (بودلير) قد تنبأ بما تدخره من مفاجآت. وسار الشعر فى طريق القطيعة مع اللغة، تلك التجارب التى تجلت فى بادئ الأمر، فى الحركة الدادية السلبية، ثم فى صورتها الإيجابية المتمثلة فى الحركة السريالية، وذلك من خلال اللجوء إلى الوساطة الروحية والكتابة التلقائية وصور الأوهام والأشباح التى تفرزها الأحلام والكوابيس وعالم اللاوعى. وهكذا خرج علينا فن شعرى جديد يستمد لغته من نفسه، وهى السمة التى تطبع الشعر المعاصر بأسره، مع اختلاف موضوعاته وتوجهاته.

ولكن المشكلة ظلت تدور حول ابتداع نوع من الشعر يمكنه، بعد القطيعة مع اللغة، أن يتواءم مع إقامة عالم يكون الشعر فيه هو عماد وجوده، وضمان هذا الوجود أياً كان جوهر مادته: تارة الصورة المتبدلة (سان جون بيرس) وتارة الرؤية الأسطورية والنبوئية (بيير إيمانويل) وتارة التجربة الصوفية (جان كلود رينار) وتارة الغموض الذى يكتنف الأشياء (فرنسيس بونج) أو الأشخاص (رينيه شار) . وتارة السعى الدائم والحثيث بحثا عن هوية شخصية تتفلت أبدا (هنرى ميشو).

وهكذا، ومن خلال موجات متلاحقة ومتوالية من الأزمات ومن الازدهار، وإيقاع دائم التجدد، لم يكف الشعر الفرنسى، منذ بداياته الأولى وحتى اليوم، عن تأكيد تواصله واستمراريته.

وكما أن القصائد المختارة لا تنتمى إلى عصر معين ولا إلى بلد بعينه (مع أن معظمها من الشعر الفرنسى) ولا إلى مدرسة شعرية محددة.

فإنها أيضاً لا تخضع لأسلوب قراءة واحد. بل إن كل قصيدة تحدد طريقة قراءتها وتحليلها التى تختلف من قصيدة لأخرى.

* * *

ألفونس دى لامارتين

(١٧٩٠ - ١٨٦٩)

الخــريــف

سلام أيتها الغابات التى تتوجها بقايا اخضرار.

أيتها الأوراق المصفرة فوق الحشائشِ المتناثرة !

سلام، يا خواتيم الأيام الجميلة ! إن حداد الطبيعة.

يوافق ألمى ويروق لناظرى.

فى خطوة حالمة أسلك الطريق المقفرة ؛

فمازلت للمرة الأخيرة، أتشوق لرؤية الشمس الآفلة،

التى لا يكاد ضوءُها العليل

يشق عند قدمى عتمة الغابات.

أجل، فى هذه الأيام من الخريف التى تلفظُ الطبيعةُ فيها أنفاسَها الأخيرة.

أجد فى نظراتها المحجوبة فيضاً من الفتَنِ والجواذب ؛

إنها وداع من صديق، آخر بسمة من شفاه
لن يلبث الموت أن يطبقها إلى الأبد.
وهكذا، وأنا أتهيأ لفراق أفق الحياة،
وأنا أبكى أملى المغشى فى حياتى المديدة،
أتلفت حولى، بنظرة اشتياق،
أتأمل هذه المباهج التى لم أمتع بها روحى.
أيتها الأرض، أيتها الشمس، أيتها الوديان، يا هذه الطبيعة الحانية،
لك علىّ دمعة، وأنا على مشارف قبرى ؛
ما أطيب عطر الهواء ! ما أنقى صفاء النور !
ما أروع الشمس فى نظر المحتضر !
أود الآن أن أفرغ حتى الثمالة
هذه الكأس الممزوجة بالرحيق وبالمرارة :
فى قاع هذا القدح الذى كنت أحتسى فيه حياتى،
عساى أعثر على قطرة من عسل !
لعل مستقبل أيامى يدخر لى عودة سعيدة
كان قد ضاع فيها أملى !
أو لعل روحا أجهلها، فى زحمة الناس،
تدرك روحى وتتجاوب معها !
الزهرة تسقط مخلفة للنسيم عطورها،
تلك إشارات وداعها للشمس وللحياة.
وأنا، أقضى نحبى، وبينما تلفظ روحى أنفاسها الأخيرة،
تتناثر كرنين حزين رخيم.

* * *

الشاعر

ولد ألفونس دى لامارتين فى عام ١٧٩٠ من أسرة نبيلة. نشأ وترعرع بين مزارع العنب فى الريف حيث الحرية والانطلاق، وبعد فترة قضاها فى إحدى المدارس الداخلية فى مدينة ليون وإحدى مدارس الرهبان (١٨٠٣ - ١٨٠٨) عاد ليعيش بين أسرته حياة كسل وخمول حيث كتب أولى قصائده. وبدأ قصة حب أراد أن يتوجها بالزواج غير أن أهله أرادوا صرفه عن هذه الفكرة فأرسلوه فى رحلة لإيطاليا. كان ذلك فى عام ١٨١١ وهناك قابل فتاة ظلت ذكراها فى عقله الباطن أكثر من أربعين عامًا وهى التى خلدها فى مذكراته باسم «جرازييلا».

عين لامارتين عمدة فى المدينة التى كان يعيش فيها عام ١٨١٢، ثم رئيس حرس فى بلاط الملك لويس الثامن عشر، وأثناء حرب المائة يوم لجأ إلى «سافوا». وفى عام ١٨١٦ أصيب بمرض قابل خلال علاجه منه » جولياشارل » التى ماتت فى العام التالى بعد أن نظم فيها لامارتين قصيدته الشهيرة » البحيرة » بعد ذلك بدأ لامارتين فترة عمل ونشاط كان من نتاجها ديوانه العظيم بعنوان «التأملات الشاعرية» عام ١٨٢٠ وبعد ذلك بفترة وجيزة تزوج إنجليزية. وتوالت طبعات الديوان التى بلغت تسع طبعات. أما الديوانان التاليان بعنوان «التأملات الشاعرية الجديدة» و «موت سقراط» فلم يحققا نجاحًا كبيرًا. وبعد محاولة فاشلة لدخول المجمع الفرنسى عين لامارتين فى وظيفة مهمة بالسلك الدبلوماسى فى مدينة فلورنسا بإيطاليا، وقد اتسمت فترة عمله هذه بالسعادة والنشاط

الأدبى لولا الحادث المفجع الذى راح ضحيته والدة الشاعر فى عام ١٨٢٩، ولكنه فى العام التالى نجح فى الفوز بمقعد فى المجمع الفرنسى، ونشر ديوانًا من الشعر، ثم لم يلبث أن استقال من عمله السياسى ونظم بعض القصائد السياسية. ثم قام برحلة إلى بعض بلدان الشرق زار خلالها سوريا وفلسطين.

عين نائبًا فى مجلس النواب مما جعله يهتم بعمله السياسى ولكن ذلك لم يمنعه من أن ينشر بعض الأعمال منها «رحلة إلى الشرق » و «جوسلان». وبعد ذلك زادت قطيعة لامارتين لاتجاهات لويس فيليب السياسية دليل ذلك قصائد مارسييز السلام عام ١٨٤١. وأثناء رحلة قام بها إلى إيطاليا بدأ يكتب جرازييلا على طريقة الاعترافات وأنجز «تاريخ الجيرونديين » وهو عمل ضخم حقق نجاحًا باهرًا. أصبح لامارتين بعد ذلك عضوًا فى الحكومة المؤقته وطالب بالجمهورية، وفى ديسمبر عام ١٨٤٨ فشل فشلاً ذريعًا فى انتخابات الرئاسة أمام لويس نابليون بونابرت. ومنذ ذلك التاريخ كرس لامارتين وقته لنشر أعماله الكاملة لكى يتغلب على مشكلاته المادية.

عاش لامارتين واشتهر بين شعراء عصره والعصور التالية بوصفه شاعر التأملات، ذلك الديوان الذى بدأ به حياته الأدبية وكان فى الوقت نفسه أعظم ما نظم. ولقد جعل تاريخ الأدب فى فرنسا من هذا الديوان باكورة الأعمال الرومانسية بل والإعلان الرسمى عن ظهور الحركة الرومانسية فى فرنسا. لا يذكر لامارتين إلا ويذكر معاصره هوجو. وإذا كان لامارتين سبق هوجو فى المولد وأرّخ بتأملاته للحركة الرومانسية كما قلنا، فهو بكل المقاييس لا يرقى إلى عظمة هوجو سواء فى قوة الشاعرية أو فى تنوع الإنتاج وغزارته. ولا يمنع ذلك من أن «لامارتين» قد ترك على مستوى الاعترافات صفحات تعد من أجمل ما سطر الأدب الفرنسى على مر العصور.

* * *

قــراءة

قصيدة «الخريف» هى إحدى قصائد ديوان لامارتين المعروف باسم «تأملات شاعرية» المنشور فى عام ١٨٢٠. وقد جاء نشر هذا الديوان إعلانًا رسميًا عن الحركة الرومانسية. ذلك لأن هذا الديوان جاء تعبيرًا عن المناخ الفكرى والعاطفى الذى كان سائدًا فى ذلك العصر، فقصائد هذا الديوان تتغنى بالطبيعة من أشجار وأنهار وجبال ووديان وسماء ونجوم، بالإضافة إلى عاطفتى الحب والتدين.

وقصيدة الخريف، كما يتضح من عنوانها، تصوير للطبيعة فى أسوأ حالاتها، حينما تنعكس على نفس الشاعر وتتأثر بحالته الوجدانية فى الوقت نفسه، مما يجعل كلا منهما صورة صادقة لصاحبه.

ومن ثم كانت كثرة الألفاظ التى تعبر عن الطبيعة وعن الوجدان. من النوع الأول، أى ألفاظ الطبيعة، نجد، بعد العنوان نفسه، ألفاظ: غابات، وخضرة، وأوراق، وعشب، والشمس، والنور والأرض والوديان.

أما النوع الثانى من الألفاظ، وهى الدالة على الوجدان، فهى تتأرجح بين حالة الحزن، ومن مفرداتها: الحداد والألم ودمعة، إلخ، وبين حالة الضعف والتحول من حالة الحياة إلى الموت، ومنها العبارات والتعبيرات الآتية:

أقضى نحبى، تلفظ روحى أنفاسها الأخيرة، مصفرة، الآفلة، عليل.

ومع ذلك، فإلى جانب الجو القاتم الغالب على القصيدة، يلوح بصيص من النور أو الرغبة فى الاستمتاع بالبقية من العمر.

يعبر عن ذلك بعض الألفاظ مثل: البسمة والفتن والجواذب والرحيق.

أما فيما يختص ببنية القصيدة، فنلاحظ أنها تشتمل على ثلاث حركات أو مراحل، تمثل فى مجموعها حالة الاحتضار المزدوجة للطبيعة وللإنسان.

١ - الحركة أو المرحلة الأولى تتمثل فيما يمكن أن نسميه الهزال أو التدهور. وهذه الحركة تشتمل على الأبيات من الأول حتى الثانى عشر. أى الرباعيات الثلاثة الأولى.

٢ - أما الحركة أو المرحلة الثانية، فيمكن أن نطلق عليها صحوة الموت، وتصورها الأبيات من الثالث عشر حتى الثامن والعشرين، أى الرباعيات الأربعة التالية.

٣ - وأما الحركة الثالثة والأخيرة، فهى تصور الموت نفسه الذى مهدت له الحركتان السابقتان.

على طريقة الرومانسيين، نجد أن ذات الشاعر تطغى على كل ما عداها فى القصيدة، فضمير المتكلم المفرد يتكرر حوالى عشر مرات فى الأبيات أرقام ٥، ٦، ١٥، ١٦، ١٨، ٢١، ٢٣، ٢٧، ٣١ مرتين.

ومن ناحية أخرى، هناك الشاعرية التى تتمثل فى التعبير العاطفى عن المشاعر الذاتية. ويتجلى هذا فى وسيلتين يستخدمهما لامارتين:

الأولى فى ندائه ومخاطبته لعناصر الطبيعة:

سلام، أيتها الغابات (فى البيت الأول)

أيتها الأوراق المصفرة (فى البيت الثانى)

سلام يا خواتيم الأيام الجميلة (فى البيت الثالث)

ومن ذلك أيضا:

أيتها الأرض، أيتها الشمس، أيتها الوديان، يا هذه الطبيعة الحانية.

(فى البيت السابع عشر)

أما الوسيلة الثانية التى يعبر بها لامارتين عن شاعريته، فتظهر فى اهتمامه بالتعبير عن حالاته الانفعالية أمام عناصر الطبيعة. من ذلك:

ما أطيب عطر الهواء !

ما أنقى صفاء الجو !

ما أروع جمال الشمس !

وهكذا يعبر الشاعر عن ذاته بشتى الوسائل، وهى سمة عامة عند الرومانسيين.

بعد التعبير عن الذات يأتى التعبير عن الطبيعة. وواضح أن الشاعر فى هذه القصيدة، ومنذ بدايتها، يعقد صلة وثيقة بينه وبين الطبيعة، ثقة على المستوى العاطفى، فهو كما رأينا يبدأ بإلقاء التحية عليها، وهى ليست تحية عامة، وإنما يحاول الشاعر أن يخص بها كل عنصر فى الطبيعة: الغابات، والأوراق، والعشب.

كأنها إنسان أو أناس مثله تربطه بهم علاقة حميمة. فيطيب له أن يجد صدى لعواطفه الذاتية فى هذه الطبيعة.

«إن حداد الطبيعة يوافق ألمى ويروق لناظرى»

إن قمة هذا التوافق تتجلى فى الرباعية الأخيرة، حينما يواكب موت الطبيعة موت الشاعر نفسه.

«الزهرة تسقط ...

وأنا أقضى نحبى »

ولكن إذا كان الحزن هو النغمة السائدة فى هذه القصيدة، وإذا كان ذلك فى الطبيعة وفى ذات الشاعر سواء بسواء، إلا أن الحياة لا تخلو من لحظات أمل فى السعادة. فهناك دائما الأمل فى «عودة سعيدة »:

«لعل مستقبل أيامى يدخر لى عودة سعيدة»

«ولعل روحا أجهلها فى زحمة الناس،

تدرك روحى وتتجاوب معها»

غير أن لحظات الأمل هذه ما هى إلا الصحوة التى تسبق الموت.

إن تكرار لفظ «لعل» يضعف من فرصة تحقيق هذا الأمل.

ولكن من المحقق أن الشاعر، أسوة بزملائه الرومانسيين، يجد نوعًا من اللذة فى شعوره الحزين، ويأنس بمشهد الطبيعة الكئيب:

«مازلت أتشوق للمرة الأخيرة لرؤية الشمس الآفلة » (٦)

ثم «أجد فى نظراتها المحجوبة فيضًا من الفتن والجواذب» (١٠)

ومن ذلك أيضا تشبيهه للموت بالعطر ينتشر ويعطر الأنسام، وذلك فى ختام القصيدة.

لا يفوتنا فى ختام هذا التعليق أن نشير إلى بعض الصور البيانية التى تشتمل عليها القصيدة:

من ذلك المزج بين الأضداد كما فى البيت الأول، حيث جمع بين فكرتين أو معنيين متعارضين «القمة المتوجة» من ناحية، والاندثار الموجود فى عبارة «بقايا» من ناحية أخرى.

مثل ذلك نجده فى البيت الثانى والعشرين فى الجمع بين «الرحيق » و «المرارة» النقيضين اللذين تتألف منهما الحياة البشرية.

ومن الصور البيانية أيضا المزج بين مناظر الطبيعة الخارجية وبين الحالة النفسية للشاعر فى البيتين الحادى عشر والثانى عشر حيث «نظرات الطبيعة المحجوبة» أشبه بـ :

«وداع من صديق، آخر بسمة من شفاه

لن يلبث الموت أن يطبقها إلى الأبد»

لا يكتفى الشاعر بأن يجعل للطبيعة نظرات كالإنسان سواء بسواء، وإنما يخلع عليها حالة نفسية تماثل حالته الخاصة.

ومن ناحية أخرى، ففى البيت الثالث عشر يرى الشاعر نفسه وهو «يتهيأ لفراق أفق الحياة» مثل : «الشمس الآفلة»

وهكذا فالمزج والتواصل مستمران بين الشاعر وبين الطبيعة التى اتخذت طبيعة أخرى هى الطبيعة الإنسانية. «فالنظرات » و «لفظ الأنفاس الأخيرة» يشار بها إلى الإنسان الشاعر وإلى الطبيعة سواء بسواء. حتى فى البيت الأخير حيث الطبيعة هى التى تقدم للشاعر صورة لفراقه للحياة.

«تتاثر الأنسام كرنين حزين رخيم »

* * *

الفريد دى رفينيى

(١٧٩٧ - ١٨٦٣)

موت الذئب

وعاد الذئب وجلس ، ناصبا ساقيه ،
وقد غاصت مخالبه المعقوفة فى الرمال.
تأكد أنه هالك ما دام قد أُخذ على غرة ،
وقُطع عليه خط الرجعة ، وسدت أمامه السبل ،
حينئذ ، أعمل فكيه الداميتين ،
فى أشجع كلب ، فى نحره المختلج ،
ولم يرخِ فكيه الحديديتين ،
بالرغم من طلقات بنادقنا التى تخترق جسده ،
وخناجرنا الحادة التى تشبه الكلابات ،
تغوص وتتلاقى فى أحشائه الهائلة ،
حتى آخر لحظة راح فيها الكلب المختنق ،

الذى كان قد مات قبله بوقت طويل ،

يهوى تحت أقدامه ويترنح.

حينئذ ، تركه الذئب وتطلع إلينا.

كانت الخناجر لا تزال غائصة فى خصره حتى المقابض ،

تُسمره فى العشب وهو غارق فى دمه ،

وبنادقنا تحاصره على شكل هلال مشئوم.

ونظر إلينا مرة أخرى ، ثم رقد ،

وهو يلعق الدماء المنتشرة على فمه ،

ثم ، ودون أن يحاول أن يعرف كيف هلك ،

مات وهو يغلق عينيه الواسعتين بلا صراخ أو أنين.

* * *

الشــاعر

ينتمى «ألفريد دى فينيى» إلى أسـرة عريقـة من القرن التـاسع عشـر. وهو يزهو بذلك النسب ويفـاخـر به. كمـا أنه شب على قـصص الحـروب والبطولة التى قـام بهـا والده الذى شـارك حـرب السنين السـبـعـة. وفى المدرسة تشبع شاعرنا بما كان يتردد على أسماعه عن الحملات العسكرية التى قـام بهـا نابليـون ومن ثم كان ألفريد دى فينيى يحلم بتـحقيق مـجد عسكرى ولكن بالرغم من خدمته الطويلة فى هذا المجال إلا أنه لم يحقق فيه شيئا يذكر. وأيقن أنه ولد متأخرا، مما أضاع عليه فرصة البروز فى دنيا الحرب. واقتنع بأنه لم يخلق لهذا المجال. يقول فينيى : «لقد أدركت أن خدمتى (العسكرية) الطويلة لم تكن إلا خطأ وأننى وضعت طبيعتى التأملية الفكرية فى مجال كله حركة وصراع.

وعلى شاكلة شاعر العربية المتنبى طلب ألفريد دى فينيى الشهرة فى الأدب والشـعـر. وأقـام فـى باريس وخـالط الأوسـاط الأدبيـة وكـتب القـصـة والمسرحيـة بالإضافة إلى الشعـر. غير أنه، بعد موت أمـه وفشله فى الحب، اعـتـزل الحـيـاة الأدبيـة ولزم «برجـه العـاجى» على حد تعبيـر الناقد سـانت بوف. بعد ذلك أمضى خمس سنوات فى إنجلترا. ثم عاد إلى باريس وبقى فيها حتى عام ١٨٤٦ وخلال ذلك اختير عضوا فى المجمع الفرنسى. ومن ١٨٤٦ وحـتى ١٨٥٣ عـاش فى وحـدة تامـة يـلازم زوجـتـه المريضـة وهى إنجليـزية كان قد تزوجها عـام ١٨٢٥، وقد قـام مـرتين بترشيح نفسه نائبًا

عن الحى ولكن النجاح لم يحالفه فى المرتين. بعد ذلك عاد إلى باريس ليمارس مهام منصبه مديرا للمجمع الفرنسى وواصل حياة العزلة التى تعمقت بموت زوجته فى ديسمبر ١٨٦٢ ثم أصابته بسرطان المعدة. ولم يلبث أن توفى فى سبتمبر عام ١٨٦٣.

* * *

إن أكثر ما يميز ألفريد دى فينيى عن شعراء عصره، هو أنه شاعر مفكر أو شاعر فيلسوف. وفلسفة فينيى يغلب عليها التشاؤم. فإنسان فينيى إنسان وحيد فى هذا العالم معزول عن أقرانه. وكلما اختلف الإنسان عن الآخرين وكلما تميز عنهم كلما ازدادت عزلته. وقد جلى ألفريد دى فينيى هذه الفكرة فى قصيدته المعروفة تحت عنوان «موسى» الذى يشكو ربه العزلة التى فرضت عليه ويتبرم باختيار الله له من دون البشر، ذلك الاختيار الذى صار تكليفا حرمه مما ينعم به البشر. ثم أن إنسان ألفريد دى فينيى وحيد فى مواجهة الطبيعة. تلك الطبيعة التى تختلف عن الطبيعة عنه شاعر معاصر مثل «لامارتين» الذى يجد فيها صدرًا حنونًا وسلوى من الآلام. إن طبيعة ألفريد دى فينيى عديمة الإحساس تزدرى المخلوقات الفانية ولا تعبأ بعذاباتها. كما يصور لنا ذلك فى قصيدة أخرى بعنوان «بيت الراعى» ومن ثم كان ألفريد دى فينيى يحقد على الطبيعة ويستبدل بها المرأة التى يحول إليها إعجابه وتقديره. ولكنه لا يلبث أن يعلن خيبة أمله فى المرأة التى تصبح له منافسًا وخصيمًا. وهو ما يطالعنا فى قصيدة «غضبة شمشون»، وهكذا لا يجد الإنسان أمامه إلا العزلة فقد تخلى عنه الجميع حتى الخالق جل وعلا. وقد أكد الشاعر هذه النظرة المتشائمة فى قصيدة «جبل الزيتون» حيث جعل السيد المسيح يواجه قدره وحيدًا تماما. ومع اختلافنا فى العقيدة مع الشاعر إلا أن هذه الفلسفة كانت الدافع له لنظم عدد من القصائد الرائعة.

ولكن إذا ترك الإنسان لقدراته، هل يستطيع - على الأقل - أن يستغنى بنفسه عن غيره؟ ويجيب الشاعر بالنفى. ذلك أن قوى الإنسان تحدها الحدود من كل مكان. وإرادتنا عاجزة؛ لأن هناك القدر الذى لا يمكن قهره يتربص بنا. وقد عالج الشاعر هذه القضية فى مجموعة قصائده المسماه «الأقدار».

وإذا كان هذا هو قدر الإنسان. فأين المخرج؟ أولا أن يتقبل الحياة بعلاتها، بما فيها من شر، وهو قبول يمليه العقل والكرامة. العقل لأن المقاومة عبث. ولما كانت المقاومة عبثا فإن من العبث أيضا السخط أو التبرم. أما عن الكرامة، كرامة القبول، فمن العار على الإنسان أن يشكو أو يتوجع، كما أن من العار أيضا أن يتوسل ويتضرع. إذًا ليس أمامنا إلا أن نقوم بواجبنا بكل عزم ورجولة. ثم، حينما يحين الموت، علينا أن نواجهه بصلابة وجلد. ومن ثم كان اسم الفلسفة التى اشتهر بها شاعرنا ألفريد دى فينيى، فهى فلسفة التجلد أو الجلد. تلك الفلسفة التى تصورها خير تصوير القصيدة التى بين أيدينا.

* * *

قراءة

يصف ألفريد دى فينيى الجو العام الذى تجرى فيه الأحداث، برسم الإطار أو الديكور ومنه نعلم أن الصيادين أحكموا حصارهم للذئب الذى فوجئ بهم يسدون عليه كل منفذ ولما لم يجد أملا فى الخلاص عاد وواجه الصيادين وكلابهم. وهنا يبدأ الجزء الثانى من القصيدة وهو يمثل هذه المواجهة، فالذئب حينما تنبه للخدعة وأدرك أنه ميت لا محالة أراد أن يسجل عملا بطوليا، فهم على أقوى الكلاب وأضخمها وأعمل فيه أنيابه ومخالبه ولم يتركه إلا جثة هامدة غير مبال بالطعان التى انهال بها عليه الصيادون. وبعد ذلك استسلم للموت راضيًا مرضيًا.

كانت تلك هى الأبيات التى تتحدث عن موت الذئب. بعدها يتحدث الشاعر فى اثنى عشر بيتا عن الذئبة وصغارها. وقد نظن أنهم اشتركوا فى المذبحة أو حاولوا الدفاع عن الذئب، ولكن الذى حدث هو عكس ذلك تماما. لقد كانت الذئبة أكثر واقعية مما نظن فلم تحاول أن تشارك فى معركة خاسرة، وأن تضيع نفسها وصغارها. لقد آثرت السلامة لها ولهم. ولعلها كانت ستدافع عن الذئب لو لم يكن هناك الصغار الذين يجب أن تبقى بجوارهم لتدافع عنهم ولكى تعلمهم كيف يتغلبون على الجوع ولا يشاركون فى «ميثاق» المدن الذى يعقده الإنسان مع الحيوانات الخسيسة التى تبيع حريتها فى مقابل وجبة ومأوى.

بعد ذلك فى الجزء الثالث والأخير من القصيدة الذى يقع فى ستة عشر بيتًا نعيش مع تأملات الشاعر والدرس المستفاد من الطريقة التى مات بها الذئب. إن الشاعر يعبر عن أسفه وخجله من الانتساب إلى جنس البشر. ويعبر عن إعجابه بالحيوانات التى تعرف كيف ينبغى لنا أن نترك هذه الحياة الدنيا. وهو يصف الحيوانات «بالعظمة والسمو» فمنها نتعلم، بعد استعراضنا لحياتنا على الأرض وما نخلفه فيها، إن الصمت، ولا شىء سوى الصمت، هو الشىء العظيم. وكل ما عداه ضعف وهوان. لذلك فإن الصراخ والأنين والبكاء والتوسل والتضرع، كل ذلك جبن وذلة. علينا إذًا أن نؤدى ما فرضته علينا الأقدار بكل همة وإقدام. ثم إذا حان الأجل نموت فى صمت.

ذلك ما فعله «ألفريد دى فينيى» فى الشهور الأخيرة من حياته.

* * *

أول ما يطالعنا فى النص من ملاحظات هو أن الشاعر يستخدم ضمير المتكلم من أول القصيدة حتى آخرها. وهذا يجعلنا نتساءل هل يروى لنا الشاعر ملابسات رحلة صيد كان هو شخصيا أحد المشاركين فيها ؟ الحقيقة أن عددًا من النقاد وبالذات من شراح القصيدة لطلاب المدارس يركزون على طابع الواقعية ويؤكدون ذلك بأن القصيدة حافلة بالتفصيلات الحقيقية التى رجع فيها الشاعر إلى تجاربه الشخصية وخبرته العلمية فى صيد الحيوانات. ومن أمثلة هذه التفصيلات اكتشاف الأثر الذى دل الصياد على مكان الذئب، ومن ذلك أيضا الوصف الدقيق لهيئة الذئب حين أقبل وجلس، ثم طريقة سير الصيادين فى صمت وحذر والاستعدادات التى قاموا بها والاحتياطات التى اتخذوها.

ومع كل عدد صدر فى مجلة العلوم الإنسانية فى عام ١٩٤٨ دراسة للناقد المعروف «جان كاستكس» فند فيها هذه المزاعم وقال إن صيد الذئاب لا يتم على نحو ما جاء فى هذه القصيدة. وذكر الناقد الأخطاء

الفنيـة التى وقع فيهـا الشـاعـر. وأيا كان الأمـر فنحن لسنا بصـدد ظاهرة علميـة أو بحث علمى ينبـغى أن نتحـرى فيـه الدقـة والمطابقـة. إننا بصـدد عـمل فنى، النص فـيـه لـيس سـوى تكأة أو نقطة انطلاق للشـاعـر، كمـا أن التفصيلات لم يخترها الفنان لقيمتها الذاتية وإنما من أجل مساهمتها فى تحقيق التأثير العام أو الأثر الكلى للقصيدة.

إن ألفـريد فـينيى لم يقـصـد إثارة اهتـمـام القـارئ أو جـذبـه لمتـابعـة الأحـداث على نحـو مـا يجـرى فى القـصـص والروايات، وإنمـا تركـز هدفـه الرئيس فى خلق ذلك الجـو مـن القلق أو الجـزع المأسـاوى الـذى نشـعـر بـه عند اقـتـراب الموت الذى لا يمكن صـده أو رده. فى إطار هـذا المفهوم وهـذا الهـدف كـانت التـفـصـيـلات الواردة لابد منـهـا، وبالذات جـو المذبحـة الذى صـوره الشـاعـر، والصـمت الذى يكتم الأنفاس ثم، وبنوع خـاص الاحتياطات الدقـيقـة التى اتخذهـا الصـيادون الذين أرادوا توفـيـر كل الضـمانات للنجـاح فى إصابة الهدف دون ترك أية فرصة للفشل.

إن هذا الإحـسـاس بالقلق الذى نجح الشـاعـر فى خلقـه هـو من القـوة بحـيث اسـتبـدل منطقـه هـو بمنطق الأحـداث، أى جـعل حـيثـيـاته تتجـاوز حـيثيات الأحداث، بل وتحل محـلهـا فى خلق التـأثيـر المطلوب. ومن ناحيـة أخـرى، فـإن نجـاح الشـاعـر فى خلق هـذا الإحـسـاس المأسـاوى بالقـلق لـه الهفوات التى تتعلق بالتفاصيل والتى أشار إليها بعض النقاد كما أسلفنا.

ولو أننا جـارينا النقاد الذين ينادون بتحـرى الدقـة العلمية فى الوصف، لاتهمنا الشـاعـر أيضـا بارتكاب أخطاء أخرى فـاحشة فى اختيار الألفـاظ المناسـبة. فـهـو يتحـدث عن الذئب كمـا يتحـدث عن إنسـان آدمى: فذئبـه لـه فم كالإنسان ولـه سـاقان وليس قـائمتان. ثم إن له «أبناء» أو «أولادا» تمامـا كـالبشـر. كذلك فبـعـد أن يلقى الذئب حتفـه تصبح الذئبـة «أرمـلاً» الأرمل الجميلة الحزينة على حد تعبير الشاعر. لو حاسبنا الشاعر لكان لزامـا عليـه أن يسـتـخـدم الألفـاظ المناسـبـة للحـيـوان، كـالخـشـم بدلا مـن الفم،

والقوائم بدلا من السيقان، والصغار بدلا من الأبناء. ويجد كلمة أخرى غير «الأرمل» لوصف الذئبة التى فقدت ذئبها.

الحقيقة هى أن هذا الذئب المصروع، فى مفهوم الشاعر، ليس وحشًا ضاريًا من وحوش الغابة، وإنما هو مناضل فقد الأمل، إنه جندى مهزوم. وانطلاقًا من هذا المفهوم، أراد الشاعر - قبل أى شىء آخر - أن يستخلص من هذه المأساة درسًا فلسفيًا.

ولا يفوتنا أن ألفريد دى فينيى هو مفكر له فلسفة، بل هو فيلسوف. وقد صاغ بنفسه فى عام ١٨٣٧ أحد المبادئ الرئيسة لإبداعه الأدبى فقال: «أنا أعرض فكرة فلسفية فى شكل ملحمى أو درامى». وقصيدة «موت الذئب» تطبيق لهذا المبدأ، فالحادثة فيها مسخرة فى خدمة الفكرة. والفكرة يتم التركيز عليها وبسطها فى الجزء الثانى وبالذات فى الجزء الثالث من القصيدة.

وقبل أن نتطرق إلى الأبيات التى تعبر عن ذلك، نريد أن نقف قليلا لنعرف كيف تولدت هذه الفكرة فى خيال الشاعر وكيف اتخذت شكلها الشعرى.

إذا كانت الخبرة أو التجربة الشخصية لم تتوافر للشاعر ألفريد دى فينيى ولم يشترك بنفسه فى حملة صيد، فإن التاريخ يؤكد أن أسرته كانت تمارس هذه الهواية، كما أن الشاعر نفسه يذكر أنه تعلم التصويب بالبندقية من أبيه كما تعلم منه أيضا مخالطة الصيادين وحبهم. يأتى بعد ذلك ما اطلع عليه الشاعر عند بعض مشاهير الكتاب من قبله من أمثال مونتانى، وروسو، فقد تحدث كل منهما عن الدرس المستفاد الذى يقدمه لنا الحيوان حينما يواجه الموت. فهذا روسو فى كتابه «أميل» يقول: «إن أول درس فى الاستسلام يأتينا من الطبيعة. فالشعوب البدائية وكذلك الحيوانات البرية لا تقاوم الموت كثيرا بل تتقبله وتتحمله دون شكوى». وهذا الشاعر «بايرون» الذى يعد ألفريد دى فينيى من أشد المعجبين به

يصف حيوانًا فى مواجهة قدره. يصف ثورًا يتعرض لهجوم آدمى داخل الحظيرة، يقول الشاعر الإنجليزى: «فتوقف (الثور) واختلج، وازدرى الهرب. وفى هدوء سقط وسط صيحات الانتصار، ومات دون أن يصدر أنة واحدة، ودون أن يقاوم. «وفى القصيدة نفسها يقول الشاعر الإنجليزى: «إن الذئب يعرف كيف يموت فى صمت». وليس من المستبعد أن قراءة هذا البيت الأخير هى التى وضعت شاعرنا على الطريق وكانت السبب المباشر لكتابة قصيدته «موت الذئب».

ويذكر مؤرخو الأدب أن ألفريد دى فينيى كان فى تلك الأثناء يفكر فى كتابة رواية حول الملكيين وما أصابهم وقد كانت عبارة «موت الذئب» تمثل عنوانًا لأحد فصول هذه الرواية حيث كان من المفروض أن يعرض لنا هذا الفصل واحدًا من الملكيين المضطهدين والمتعرضين للإرهاب وقد أصيب بجرح ووقع فى الأسر وطلب منه إطاعة أمر بالسير إلى مكان معين. فرفض وفضل أن يلقى حتفه رميا بالرصاص. غير أن ألفريد دى فينيى أعرض عن كتابة هذه الرواية. إلا أن الشاعر استبدل بمأساة الإنسان الخاصة مأساة الذئب الذى يموت لأنها أعم وأشمل.

أما عن الدرس المستفاد من القصيدة فهو لا يتأتى من موضوع القصيدة الرئيس، وإنما من فكرة ثانوية، ألا وهى الفساد الذى ينشأ من حياة الحضر أو المدينة والذى يطلق عليه الشاعر ميثاق المدن أو عهد المدن. إن الشاعر لا يلوم الإنسان على ما يرتكب فى حق الحيوان وإنما يلوم الحيوان الذى سخره الإنسان ليضرب به الحيوان. والحيوانات السخرة هنا هى الكلاب التى يطلق عليها ألفريد دى فينيى «الحيوانات الدنيئة». إن هذه الحيوانات فى الواقع ما هى إلا رمز للتواطؤ الإجرامى الذى يتعارض مع القيم والأخلاق، ذلك التواطؤ الذى يتورط فيه بدافع المصلحة سكان المدن أو من يسمون بالمتحضرين. إن ألفريد دى فينيى فى هذه القصيدة يجسد البطولة التى تتميز بها حياة البرية البكر التى لم تتلوث بالمدينة الحديثة. ولم يكن من قبيل المصادفة أن ينتقل ألفريد دى

فينيى نفسه قبيل كتابة هذه القصيدة إلى قريته هربا من المدينة. ويعلن أنه يعيش فى الريف حياة صحية خالية من الأسقام. لقد عاش الشاعر فى تلك الأثناء فترة كان خلالها نافرًا من الناس معتزلا العالم أشبه شىء بذئب عجوز.

فى هذا الجزء الأخير نلتقى ـ كما أسلفنا ـ بأبيات حافلة بالمعانى والقيم وهى لا تحدد موقفًا من الموت وحسب وإنما موقفا من الحياة أيضا. إن الدرس الأخلاقى عند الشاعر هو قبل كل شىء يتمثل فى الأمانة التى تحملنا عبء أدائها أيا كانت، المهمة التى كلفنا بإنجازها، أيا كانت، وتعطى لحياتنا معنى. وهنا يلتقى ألفريد دى فينيى بالوجوديين فى هذا العصر، الذين يرون أننا بالعمل، وبالعمل وحده نضفى معنى على وجودنا، ذلك الوجود الذى هو فى رأيهم يخلو بادئ ذى بدء من كل معنى.

إن ألفريد دى فينيى يركز على هذه الوحدة وعلى هذه المسئولية وهو يرى على شاكلة سارتر ورفاقه إن الجريمة الكبرى تكمن فى الخاذل والجبن الذى يجعلنا ننتحل الأعذار الواهية كى لا نتصدى للمواجهة. وإن الشكوى والأنين هما مظهران لهذا التخاذل والجبن. كما أن التوسل والتضرع مظهر ثالث. قصارى القول إن فلسفة ألفريد دى فينيى هى فلسفة الإنسان، والإنسان وحده بلا سند ولا معين.

* * *

جاكومو ليوباردى

(١٨٣٧-١٧٩٨)

سبت القريـة

هاهن البنات يقبلن من الحقول ، مع الغروب ،
حاملات حزم العشب ، ممسكات بباقات الورد والبنفسج ،
لكى يُزيِّنَّ بها ، كعادتهن ، غدا يوم العطلة ،
صدورهن وشعورهن .
وهاهى العجوز جالسة بين جاراتها ،
فوق سلّم البيت ،
ترمق النهار الآفل ،
وتذكر عهد الشباب ،
حينما كانت هى الأخرى تتزين فى يوم العطلة .
حينما كانت لا تزال غضة ممشوقة القوام ،
ترقص مع من كانوا رفاقاً لها فى ريعان الشباب .

وسرعان ما عتم الجو ،
واكتست السماء بزرقة المساء .
ومن جديد ، تماوجت ظلال المنازل والتلال
مع بزوغ ضوء القمر .
وهاهى الأجراس تقرع إيذاناً بيوم عطلة جديد .
وكأنَّ القلب لسماعها يستمد القوة والعافية .
وهاهم الأطفال يتجمعون فى ساحة القرية صائحين ،
يقفزون هنا وهناك .
فى جلبة لطيفة .
بينما يعود المزارع إلى مائدته البسيطة ،
مصفراً ، ومفكراً هو أيضاً فى يوم راحته .
بعد ذلك ، وبعد أن يخبو كل ضوء فى الناحية ،
ويخلد كل شىء إلى الهدوء والسكون ،
تطرق آذاننا دقات القادوم والمنشار ،
فى دكان النجار المغلق ،
الساهر فى نور المصباح ،
يعمل فى عجلة ، فى جد واجتهاد ،
يحاول أن يفرغ من عمله قبل طلوع الفجر .
هذا اليوم ، من بين الأيام السبعة ، هو أفضلها .
لأنه مفعم بالأمل ، ملىء بالبهجة .
فغدًا يعود الحزن ويعود الضيق والملل .

يعود كل إنسان إلى التفكير فى عمله اليومى .

أيها الطفل المرح ، أيها الطفل الضحوك ،

إن زهرة عمرك أشبه بيوم كهذا مفعم بالفرح .

يوم صاف وضىء ،

فتمتع يا صغيرى ، فهذا عمر الابتسام ،

وعمر السعادة .

لن أزيد على ذلك ، ولكن صبرًا ،

إن تأخر عيدك قليلاً عن المجىء .

* * *

الشـاعـر

ولد جاكومو ليوباردى فى إيطاليا عام ١٧٩٨ فى مدينة « ريكاننى ». منذ صغره دأب على تعليم نفسه بنفسه بأسلوب التعلم الذاتى. وعكف على إتقان عدد من اللغات الأجنبية، فبعد أن تعلم اللاتينية والإغريقية أضاف إليهما العبرية ثم الفرنسية فالإنجليزية والإسبانية.

بسبب ضعف بنيته والأمراض الكثيرة التى كان يعانى منها منذ صغره، عاش «جاكومو ليوباردى » طفولة قاسية، فى عزلة شديدة منصرفاً إلى الدراسة والتحصيل. فمنذ سن الخامسة عشرة قام ببعض الأبحاث الفلسفية وكتب عديدا من الدراسات فى هذا المجال.

ومن ناحية أخرى استفاد « جاكومو ليوباردى » من اللغات العديدة التى كان يتقنها، وقام بترجمة بعض الأعمال الإغريقية واللاتينية. وكان فى ترجمته يحاول أن يقلد النصوص الأصلية، وخاصة فى مجال الشعر، مما أكسبه مهارة فائقة وصقل لغته الإيطالية ودرب ملكاته الأدبية والفنية.

منذ العشرين من عمره، عاش « جاكومو ليوباردى » فى شبه عجز جسمانى. زاد من حدته وأثره ما صادفه فى حبه الأول من خيبة أمل صرفته عن الناس وعن المجتمع. وقد أدى به هذا اليأس إلى اعتناق فلسفة مادية غيرت نظرته للعالم والناس. وقد جاءت مؤلفاته النثرية ترجمة لهذه النظرة التشاؤمية.

صرفاً للملل، وكسرًا للوحدة، وهروبًا من المحيط العائلى، قام « جاكومو ليوباردى» بالعديد من الأسفار إلى مختلف المدن الإيطالية مثل « ميلانو وبولونيا وفلورنسا وبيزا وبارما » ومع ذلك فمنذ عام ١٨٢٥ عاد « جاكومو ليوباردى » إلى موطنه الأصلى، وظل به حتى آخر أيامه، ينظم الشعر يتغنى فيه بموضوع أثير إلى نفسه، ألا وهو موضوع الشباب الذى يولى بلا رجعة، والأمل الذى يتسرب إلى غير عودة.

إن أعظم أشعار « جاكومو ليوباردى » تدور فى فلك بعض الأفكار الرئيسية التى، وإن كانت تعترف بأن كل شىء باطل زائل فيما عدا الألم، وبأن الإنسان ما هو إلا عدم فى مواجهة الطبيعة القاسية، فهناك فرحة الربيع والشباب، وهى فرحة عارمة لأنها للأسف عابرة. ومن ثم كان التقاء « جاكومو ليوباردى » بالشاعر الفرنسى العظيم «بودلير» الذى يرى أن العبقرية ما هى إلا الطفولة نعود إليها حينما نريد. كما يلتقى « جاكومو ليوباردى» بالروائى المعاصر «مارسيل بروست »، فكلاهما يرى قيمة الأشياء فى الذكريات التى يمكن أن تثيرها هذه الأشياء. ومن ثم كانت الذكرى عنصراً جوهريا فى تكوين الإحساس الشعرى.

بين الآمال الضائعة والمتع المحرمة، وآلام الوحدة والأمراض، عاش «جاكومو ليوباردى » يتوقع الموت فى كل لحظة حتى داهمه وهو يستعد للهرب من وباء الطاعون الذى اجتاح مدينة « نابولى » فى جنوب إيطاليا عام ١٨٣٧ وهو دون الأربعين. وكأنما أراد «جاكومو ليوباردى » أن يفوز بحب الآلهة تحقيقاً لمقولة الشاعر الإغريقى « ميناندر » التى استهل بها «جاكومو ليوباردى » قصيدة له بعنوان « الحب والموت » حيث يقول : «يموت فتى يافعا مَنْ حظى بحب الآلهة ».

* * *

قــراءة

المقصود بهذا العنوان هو وصف للقرية فى مساء يوم السبت أو ليلة الأحد. هذا الوقت من الأسبوع هو فى رأى الشاعر أجمل الأوقات، فهو يمثل الأمل الذى يتحقق فى اليوم التالى، يوم العطلة أو يوم العيد. ومن ثم كان اختيار الشاعر لهذا الوقت إطاراً يتألف من قوسين، الأول الشباب المتمثل فى بنات القرية اللائى يتهيأن لاستقبال يوم العطلة «هاهن البنات»، والقوس الثانى يتألف من الأطفال ببراءتهم وآمالهم. «أيها الطفل المرح».

والقصيدة فى مجملها مجموعة من اللوحات، أبرزها ثلاث تمثل مراحل العمر المختلفة أو أجيال الحياة الثلاثة: «الطفولة والشباب والشيخوخة». وإذا كان الشاعر لم يلتزم بهذا الترتيب الزمنى وادخر مرحلة الطفولة ليختم بها القصيدة، فلأنها هى الغاية والأمل المتجدد أبدًا.

«هاهن البنات يقبلن من الحقول مع الغروب

«حاملات حزم العشب، ممسكات بباقات الورد والبنفسج،

«لكى يُزيِّنَّ بها، كعادتهن، غدا، يوم العطلة،

«صدورهن وشعورهن.

أول لوحة من لوحات القصيدة، فالقصيدة مجموعة من اللوحات أو المشاهد التى لا نملك إلا أن نتصورها أو نتخيلها بدءاً بهذه اللوحة الأولى التى هى أبرزها جميعاً . فهى تمثل الشباب، وهى تأتى فى صدر القصيدة.

والشباب قوة وحيوية قبل كل شىء، ومن ثم كان اختيار زاوية التصوير التى تبرز هذه السمات. فالشاعر يصورهن وهن «يقبلن» وإذا كان الإقبال قوة على المستوى المادى الواقعى، فهو رمز للإقبال على الحياة الذى هو من شيم الشباب. يؤكد ذلك استعمال مجموعة أخرى من الأفعال مثل «حَمَلَ».و «أمسك» و «زيّن»، بالإضافة إلى ما يوحى به المشهد من أفعال سابقة.

هذه القوة الشبابية يأتى تحديدها فى إطارين: «مكانىّ، وزمانىّ مناسبين»: الحقول التى تتدفق حياة وحيوية، بل هى مصدر الحياة للإنسان والحيوان. أما الإطار الزمنى فهو وقت الغروب الذى يبلغ فيه الجهد البشرى قمته وتصل فيه القوة إلى ذروتها، ومن ثم كان لون الدم الذى يصبغ الأفق فى هذا الوقت من النهار.

حتى عناصر الديكور فى هذه اللوحة أو هذا المشهد، كلها تدور حول معنى القوة والحيوية الخاصة بالشباب، من ذلك الوحدة التى تتمثل فى «حزم العشب» و «باقات الورد» التى تحملها الفتيات.

نضيف إلى ذلك كله أن الشاعر إذا كان قد أبرز من الحياة أقوى عناصرها وهو الشباب، فقد ركز على أبرز ما فى البنات، صدورهنّ وشعورهن التى تختلف عن صدور وشعور غيرهن.

ولا يخفى على القارئ السمة الشبابية التى تتمثل فى الصحبة أو الجماعة، هى أيضاً سمة من سمات القوة، فالشاعر يعرض مجموعة من البنات إلا بنتاً واحدة، وبذلك يضيف قوة إلى قوة.

فى مقابل هذه اللوحة المشرقة التى تتدفق بكل عناصر القوة والحياة، لوحة أخرى قاتمة.

«هاهى العجوز جالسة بين جاراتها،

«فوق سلّم البيت،

«ترمق النهار الآفل،

«تذكر عهد الشباب،

«حينما كانت هى الأخرى تتزين فى يوم العطلة،

«حينما كانت لا تزال غضة ممشوقة القوام،

«ترقص مع من كانوا رفاقاً لها فى ريعان الشباب».

صورة هى نقيض الصورة الأولى.

فبعد الشباب القوى، نحن أمام شيخوخة ضعيفة.

وبعد الحركة نجد الجمود، فالعجوز جالسة.

وبعد الصحبة، العزلة. فالعجوز وحيدة بالرغم من جاراتها اللائى معها فى صحبة مادية فقط بأجسادهن، لكنها لاهية عنهن فهى تتذكر الماضى.

وبدل الإقبال على الحياة، نجد نظرة إلى النهار الآفل، مع ما تمثله هذه النظرة من الأسف والحسرة على ما فات، ومع ما ترمز إليه من السلبية.

وبدلاً من الجو المنفتح والانطلاق الفضائى، نجد الحبس داخل جدران المنزل. حتى ولو كانت تجلس فوق السلم، فهى مقيدة إلى دائرة المنزل المحدودة.

فإذا كانت الصورة الأولى للبنات تمثل ربيع الحياة، فهذه الصورة للعجوز هى الخريف بعينه.

وإذا كانت هذه اللوحة تتضمن بعض عناصر الشباب والقوة التى تنتمى إلى لوحة الشباب، فإن هذه العناصر التى تتحدث عن التزين فى يوم العطلة وتتحدث عن القوام الغض الممشوق وعن الرقص مع الرفاق، هذه العناصر كلها تعود إلى الماضى، ماضى العجوز. وهى لا تزيد «الواقع

النقيض» إلا بروزًا ووضوحًا، حينما يصحب تذكارها الحسرة والأسى. ولا أدلّ على ذلك من استعمال الشاعر المتكرر لصيغة الماضى المستمر فى اللغة الإيطالية:

كانت تتزين.

كانت لا تزال غضة.

كانت ترقص.

هنا عودة إلى الوراء، اجترار للماضى، تمسّح فى الشباب الذى ولى، بعكس المشهد الأول الذى يصور الحاضر المعاش والتقدم إلى الأمام.

بعد مشهد العجوز، بما يكتنفه من جمود وما يغشاه من أفول وظلمة، كان من الطبيعى أن يعتم المنظر:

«وسرعان ما عتم الجو،

«واكتست السماء بزرقة المساء.

«ومن جديد، تماوجت ظلال المنازل والتلال

«مع بزوغ ضوء القمر»

إظلام هو بمثابة مرحلة انتقال بين المشهد السابق والمشهد اللاحق الذى سيمثل الطفولة والأطفال، الميلاد الجديد. ومن ثم كان التمهيد له بقرع الأجراس.

«وهاهى الأجراس تقرع إيذانًا بيوم عطلة جديد

«وكأن القلب لسماعها يستمد القوة والعافية»

الإظلام كان منطقيا على مشهد العجوز، وقرع الأجراس منطقى على مشهد الأطفال. فالأجراس قوة جديدة. منها الإنسان «يستمد القوة والعافية» كما يقول الشاعر: إنها ميلاد جديد، جيل جديد. بعد الشيخوخة والظلام، يكون بزوغ ضوء القمر. ثم الأطفال يتجمعون.

«وهاهم الأطفال يتجمعون،

«فى ساحة القرية صائحين،

«يقفزون هنا وهناك،

«فى جلبة لطيفة ...

ومع الأطفال نعود إلى عناصر القوة والحيوية التى ميزت مشهد البنات فى مطلع القصيدة:

الصحبة نفسها: «الأطفال يتجمعون»

والحركة : «يقفزون هنا وهناك»

والإطار الخارجى المنفتح الذى يمثل الانطلاق والحرية: «ساحة القرية»

وظهور الأطفال يستتبع إبراز صفاتهم:

الجمهرة / الصياح / القفز / الجلبة اللطيفة.

هذه الصفات الصبيانية، يبرزها ويؤكدها مرور المزارع الصامت المفكّر؛ فبضدّها تتميز الأشياء:

«بينما يعود المزارع إلى مائدته البسيطة

«مفكراً ....

وبما أنه يمر بالأطفال، فمن الجميل جداً أن يشارك فى احتفالهم بشىء يناسبهم وهو الصفير، فهو عند مروره بهم لا يملك إلا أن يصفر كأنه يشارك فى الجلبة اللطيفة «التى يحدثها الأطفال».

«بعد ذلك، وبعد أن يخبو كل ضوء فى الناحية،

«ويخلد كل شىء إلى الهدوء والسكون»

مرحلة انتقال أخرى تتمثل فى لحظات إظلام، ولكنه هذه المرحلة مصحوب بالهدوء والسكينة.

إظلام وهدوء لإبراز التضاد الضوئى فى «نور المصباح»، والتضاد الضوضائى فى القادوم والمنشار.

«تطرق آذاننا دقات القادوم والمنشار،

«فى دكان النجار المغلق،

«الساهر فى نور المصباح.»

يبرز هذا التناقض أيضاً الجد والاجتهاد والعجلة:

«يعمل فى عجلة، فى جد واجتهاد»

وتتجلى هذه العجلة فى محاولة النجار أن يسابق الزمن:

«يحاول أن يفرغ من عمله قبل طلوع الفجر»

لأنه لا معنى لكل ما يبذل النجار من جهد إذا طلع فجر يوم العطلة وهو لم يزل يعمل.

بعد أن عرض الشاعر لوحاته المختلفة، يخرج بخلاصة رأيه وفلسفته، فيقرر أن:

«هذا اليوم من بين الأيام السبعة، هو أفضلها»

ومع ذلك، فإن يوم السبت، اليوم السابق للعطلة، هو أفضل أيام الأسبوع، بالرغم من أنه مشحون بالعمل.

«لأنه مفعم بالأمل، ملىء بالبهجة»

- هذه فلسفة الإنسان المحروم ... وهو الشاعر
- وهى فلسفة الطفل ... وهو الشاعر أيضاً
- وهى فلسفة المتشائم ... وهو الشاعر أيضاً

بالنسبة لهؤلاء الثلاثة الذين يجتمعون فى الشاعر، فإن الأمل أفضل من تحقيق الأمل، لأن الأمل يعقبه التحقيق، والتحقيق غالباً ما يكون دون

الأمل نفسه. كما أن التحقيق غالباً ما يعقبه الحسرة على ما فات، وهو سعادة الانتظار والترقب. كذلك فإن مساحة الأمل تكون دائماً أوسع من مساحة التحقيق.

نقارن ذلك بحالة الصائم الذى يعيش نهاره تعلله الآمال الكثيرة فى طيبات عديدة وفنون كثيرة من المتع الحسية، لا تلبث أن تتلاشى بمجرد أن يتناول الصائم لقمة أو شربة ماء.

وهذه بالذات حال الأطفال الذين ينفقون الساعات وربما الأيام فى الإعداد للعبة، وبمجرد الحصول عليها يملونها، وقد يحطمونها.

ومن ثم كان تركيز الشاعر فى النهاية على هذه الفئة، وهم الأطفال، وتوجيه النصح لهم بالاستمتاع، ليس بالمتع نفسها، وإنما بما يسبقها من أحاسيس ومشاعر بالسعادة المقبلة والمستقبل المشرق المبشر، وعدم الاستعجال:

«صبراً إن تأخر عيدك قليلاً عن المجىء».

هذه الأبيات الأخيرة تذكر بأبيات للشاعر الفرنسى العظيم «بول فاليردى» يصور فيها حالة مشابهة، هى حالة الشاعر قبيل هبوط الوحى عليه أو نزول الإلهام كما يقولون. فهو يريد أن يطيل فترة هذه السعادة العظمى التى تسبق لحظة الابداع الشعرى. القصيدة بعنوان «الخوات» والمقصود بها خطوات الإلهام الشعرى أو كما يسميها «فاليرى» بنات الصمت إن «بول فاليرى» يناشد هذه الخطوات أن تنتظر، ألا تتعجل.

«لو كنت بشفتيك المتقدمتين

تبغين لساكن أفكارى

أن يهدأ أو أن يسكن

فتُعدين له وجبة قبلة،

لا تتجزى وعدك الحانى الرحيم

رقة الوجود والعدم

لأننى عشت فى انتظارك

* * *

فيكتـور هوجـو

(١٨٠٢ - ١٨٨٥)

ميكونكوليا أو الكآبة

أين يذهب كل هؤلاء الصبيان الذين لا يضحك منهم واحد؟

هذه المخلوقات الوديعة المهمومة التى تنهكها الحمى؟

وبناتُ الثامنة اللاتى نراهن وحدهن سائراتٍ فى الطريق؟

نهم جميعا يذهبون، حيث يعملون فى اليوم خمس عشرة ساعة تحت الرحى،

يذهبون ليقوموا إلى ما لا نهاية، من الفجر إلى المساء،

داخل سجنٍ واحد، بعمل واحد.

جاثين تحت أسنان ماكينة كئيبة متجهمة

وحشٍ بغيض لا ندرى ماذا يلوك فى عتمة الظلام.

أبرياء فى زنزانة، ملائكة فى جحيم.

يعملون فى جو من الحديد ومن النحاس.

لا يكفون عن العمل، لا يلعبون على الإطلاق!

ما أشحب وجوههم، والرماد يكسو خدودهم.

لا يكاد يطلع النهار حتى يستولى عليهم الإرهاق والنصب.

لا يدركون للأسف، شيئا مما كتب لهم.

كأنى بهم يخاطبون المولى عزّ وجل قائلين : أبانا

أنظر ما يفعل بنا الكبار، نحن الصغار!

آه، أيتها السخرة الذميمة التى كُتبت على الصبيان!

أيها الكساح، أيها العمل الذى يقطع إقاعه الأنفاس.

الذى يناقض فطرة الله.

عمل عديم الإحساس، يغتال الجمال على الجباه، ويوئد الفكرة فى الوجدان.

والطامة الكبرى، أنه يجعل أبوللو، إله الجمال، أحدب قميئا.

ويجعل فولتير، فيلسوف الكلام، أبله بليدا.

عمل كريه يقبض على سن الحداثة بين مخالبه.

يحقق الثراء للأغنياء بينما يخلق للآخرين البؤس والشقاء.

يستعمل الصبى الحدث كما تستعمل الآلة الصماء.

(من ديوان «التأملات»)

* * *

الشاعر

ولد فيكتور هوجو فى مدينة بيزانسون. عاش طفولة غير مستقرة قضاها بين كورسيكا وإيطاليا وإسبانيا. وذلك بسبب رحلات والده الكثيرة الذى كان يعمل جنرالا فى الجيش الفرنسى. وكذلك بسبب ما كان ينشب بين الوالدين من خلافات.

لم يستقر المقام بالشاعر فى باريس إلا عام ١٨١٢، ومنذ ذلك التاريخ لم يبرح العاصمة إلا حينما اضطرته السلطات لذلك تنفيذًا للحكم الذى صدر ضده بالنفى خارج البلاد. كما سيأتى تفصيل ذلك. وتخلل هذا الاستقرار بعض الأسفار القصيرة داخل الوطن.

ولد هوجو شاعرًا إذا صح هذا التعبير. ففى سن الخامسة عشرة حصل على جائزة المجمع الفرنسى فى الشعر. ومنذ ذلك الوقت، كرس هوجو حياته للأدب والشعر بنوع خاص. وفى عام ١٨١٨ أى وهو لم يزل ابن السابعة عشرة، نشر مع إخوته مجلة «المحافظ الأدبى».

فى عام ١٨٢٢ تزوج هوجو من «آديل فوشيه» التى أنجبت له أربعة أبناء أكبرهم ابنته ليوبولدين التى سيكون لها شأن كبير فى حياة والدها وإنتاجه.

فى هذا العام أيضا نشر «هوجو» أول دواوينه بعنوان «أغان» ثم أدخل عليه الكثير من التعديلات وإعادة نشره عام ١٨٢٨ تحت عنوان آخر «أغان وتواشيح».

فى مطلع حياته الأدبية، كان هوجو ملكى النزعة كاثوليكى العقيدة، ثم تحول بعد ذلك إلى الليبرالية التى أثرت على مفهومه الرومانسى فى الأدب. وبعد ظهور مسرحية كرومويل عام ١٨٢٨ وديوان الشرقيات عام ١٩٢٨، أصبح هوجو زعيمًا للحركة الرومانسية، وقد تأكدت هذه الزعامة بعد الحظر الذى فرضته الرقابة على مسرحية ماريون ديلورم وبوجه خاص بعد معركة مسرحية هرنانى عام ١٨٣٠.

أعقب هذا النجاح وهذا المجد فترة إحباط بسبب بعض الأحداث المؤسفة كان أهمها خلافات الشاعر مع زوجته. ثم تآمرها ضده مع الناقد الشهير سانت بوف، وكذلك الإجراءات التى أدت إلى حل النادى الأدبى.

فى أعقاب ذلك، عقد الشاعر علاقة عاطفية مع جولييت دروويه. ومع أن هذه العلاقة حفت بالمتاعب والقلاقل فى بدايتها، إلا أنها لم تلبث أن توطدت واستمرت طيلة نصف قرن من الزمان أى حتى عام ١٨٨٣.

ومما يجدر التنويه إليه، أن فيكتور هوجو لم يقتصر على نظم الشعر الذى نشر منه عدة دواوين، بل تطرق إلى فنون الأدب الأخرى. فنشر روايته الشهيرة التى ترجمت إلى العربية بعنوان «أحدب نوتردام»، وأخرجت سينمائيا بالعنوان نفسه. ثم نشر هوجو مسرحية بعنوان «روى بلا».

وعلى الرغم من المحن الكثيرة التى تعرض لها فيكتور هوجو على مدى سنين حياته المديدة، إلا أن عام ١٨٤٣ شهد أكبر حدث مؤسف أصاب هذا الشاعر العظيم. ففى ذلك العام لقيت ابنته الكبرى الأثيرة إلى قلبه مصرعها فى حادث غرق فى نهر السين أثناء رحلة نهرية بصحبة زوجها. هذا الحادث الجلل الذى سيكون حجر زاوية فى حياة هوجو، دفع الشاعر المنكوب إلى البحث عن السلوى فى خضم الحياة السياسية فانبرى يهاجم المظالم الاجتماعية ويهاجم عقوبة الإعدام كما تصدى للدفاع عن موقف بولندا السياسى.

هذه الممارسات السياسية، بالإضافة إلى المجد الأدبى، كان من نتيجتها أن ذاع صيت هوجو وعظمت مكانته فى فرنسا كلها. وبدأ هوجو شيئا فشيئا، يغير موقفه من نظام الحكم القائم الذى كان يتسم بالتخلف والجمود. وراح هوجو يساند الأمير لوى نابليون الذى لم يبدأ هجومه عليه إلا فى عام ١٨٤٩ وذلك باسم العدالة والحرية.

ومن ناحية أخرى لم يتمكن هوجو من مواجهة الانقلاب السياسى الذى وقع فى عام ١٨٥١ فلاذ بالفرار إلى بروكسيل، ومنها إلى جيرسيه عام ١٨٥٣، وأخيرا إلى جيرينزيه عام ١٨٥٥.

وعلى الرغم مما كلفته السياسة من وقت ومتاعب، إلا أن ذلك لم يمنع هوجو من الانصراف إلى الأدب والإنتاج الفكرى، فنشر ديوانين بعنوان «التأملات» و «أسطورة القرون»، وثلاث روايات: البؤساء، وعمال البحر، والرجل الضاحك.

وما أن أعلنت الجمهورية فى فرنسا عام ١٨٧٠ حتى عاد هوجو إلى باريس حيث تم اختياره نائبًا فى مجلس النواب، لكنه ما لبث أن استقال من هذا المنصب وغادر فرنسا إلى بروكسيل. بعد ذلك عين نائبًا فى مجلس الشيوخ وأصبح حامل لواء تيار اليسار الإنسانى الذى نظم لهوجو، عند وفاته، وبالرغم من وصية الشاعر، جنازة قومية.

بالرغم من أن هوجو عاش فى قرن اتسم بكثرة العبقريات الإنسانية، إلا أن هذا الشاعر ظل يحتل مكان الصدارة فى الإنتاج، ليس فقط من حيث الغزارة والكم، وإنما من حيث القوة والنوع. لقد كتب هوجو فى جميع فنون الأدب تقريبا، وتناول شتى الموضوعات والقضايا، كما كتب الدراسات فى النقد فى سائر الفنون.

ومما يجدر ذكره فى هذا الصدد، أن هوجو مارس فن الرسم أيضا على المستوى الإبداعى، وترك وراءه أكثر من ألفى لوحة تعكس رؤيته الخاصة للحياة والأحياء.

هذا الإنتاج العظيم كماً وقيمة جعل من هوجو إنسانًا شديد الثقة والاعتزاز بنفسه وبطاقاته الإبداعية إلى درجة الغرور والكبر بحيث لم يكن يرى لنفسه ندًا فى هذا العالم ولم يكن يعترف بحدود لبشريته إلا أمام الله عز وجل.

* * *

قــراءة

المصـور والنحـات الألمانى الشـهـيـر دورير، الذى كـان أعظم المصـورين الألمان فى عصـر النهضـة، له عمل من النحـاس يمثل مـلاكًا حزينًا مفكرًا أطلق عليـه اسم «ميلونكوليا» أو «الكآبة». وقـد استعـار هوجـو هذا الاسم عنوانا لقصيدة له طويلة فى ديوان «التأملات» تمثل مجموعة من اللوحات التى تهاجم المظالم الاجتماعية فى عصره.

واللوحـة التى نقـدمـهـا مـن هذه المجـمـوعـة هـى بعنوان «أين يذهب كل هؤلاء الصبية» وهى تدور حول عمل الأطفال فى المصانع.

أول مـا يجـذب النظـر فى هذه القـصـيـدة الرومـانسـيـة هو خلوها من الألفاظ المتعلقة بالطبيعة الرحبة الطليقة من حقول ووديان وأنهـار وجبال، إذ حل مـحل هذه المعـانى مفـردات متـاقـضـة لهـا تمـامـا تختص بالعمل الحبـيس داخل جدران المصـانـع. إن لفظ العمل يتردد فى هذه القصـيـدة مـرارا كاللازمة أو الفكرة الطاغيـة المسيطرة. هذا بالإضـافة إلى مفـردات أخرى مستوحاه من جـو العمل مثل: «الرحى» فى البيت الرابع، و «الماكينة» فى البيت السابع، والحديد والنحـاس فى البيت العاشـر، ولفظ «الآلة» فى البيت الأخير.

والقـصـيـدة كمـا قلنا تدور فى فلك الطفـولة البـائسـة المعـذبة، ومن ثم كانت ألفـاظ الطفل والطفولة وما ينتمى إليهما. فـالطفل مـاثل أمـامنا فى أول بيت وفى آخر بيت كالقوسين يضمان القصيدة كلها. ثم هناك ما يعبر

عن هذا الطفل وبخاصة فى حالة الضعف وحالة الرقة مثل عبارات: «المخلوقات الوديعة» فى البيت الثانى، و «بنات الثامنة» فى الثالث، و «الأبرياء» فى التاسع، و «يلعبون» فى الحادى عشر، و «الصغار» فى الخامس عشر، و «سن الحداثة» فى البيت الثالث والعشرين.

يلى ذلك الألفاظ التى تدل على التدهور الصحى لهؤلاء الصبية مثل: «تنهكها الحمى» فى البيت الثانى، و «جاثين» فى السابع، و «الشحوب» و «الرماد» فى البيت الثانى عشر، و «الإرهاق» و «النصب» فى الثالث عشر، و «الكساح» و «يقطع الأنفاس» فى الثامن عشر، ثم «أحدب قميئا» فى البيت الثانى والعشرين.

وإذا كانت القصيدة قد ابتعدت عن الموضوعات الأثيرة إلى الشعراء الرومانسيين، فهى من ناحية أخرى قد حافظت على انتمائها إلى الجو الرومانسى بسبب اللهجة الخطابية التى تطبعها وهى من سمات الرومانسية.

فالقصيدة تبدأ بتعديد صفات الأطفال الأبرياء فى محاولة واضحة لإثارة الشفقة عليهم من ناحية، والسخط على المسئولين من ناحية أخرى.

والقصيدة فى مجملها تنقسم إلى قسمين كبيرين:

القسم الأول ويشتمل على الأبيات من رقم ١ إلى ١٦ وهو يصور المأساة فى لوحة قاتمة. فأبياته الثلاثة الأولى تعرض أمامنا طابور الأطفال الذاهبين إلى العمل. ثم تأتى الأبيات من رقم ٤ إلى ١١ لتصور ظروف العمل الصعبة ونتائجها الوخيمة. وأخيرًا يأتى دعاء الأطفال وابتهالهم من رقم ١٤ إلى ١٦.

أما القسم الثانى من القصيدة، أى من البيت السابع عشر إلى النهاية، فهو يمثل عريضة الاتهام أو الدعوى التى يرفعها الشاعر ضد المجتمع، أولا من ناحية شرع الله تعالى ينطوى عمل الأطفال فى سن الحداثة على نقض لفطرة الله التى فطر الناس عليها من ١٧ إلى ٢٢.

ثانيا من وجهة نظر الإنسان، فإن عمل الأطفال فيه هدم للشباب وتعطيل للتقدم وسلب لآدمية العامل من ٢٣ إلى ٢٥.

ومن ناحية أخرى، إذا كانت القصيدة تعرض لقضية الصبية العاملين، فإن هذه القضية نفسها ذات شقين: الأول يدور حول العمل الصناعى نفسه، والثانى حول الطفولة فى حد ذاتها.

أما العمل الصناعى فهو بدوره يشتمل على أربعة جوانب:

١ ـ الجانب التوثيقى. فقد اهتم الشاعر بالإشارة إلى سن الصبيان العاملين وهى الثامنة، ثم إلى أنهم من الجنسين حيث لم يغفل البنات. كذلك فقد حدد ساعات العمل فى اليوم بخمس عشرة ساعة. بل إنه حينما ذكر الأمراض حدد بالتخصيص الكساح باسمه العلمى، وفى ذلك من الدقة والواقعية ما يجذب الانتباه على خلاف ما درج عليه الشعر والشعراء وبالذات الرومانسيون منهم.

٢ ـ أما الجانب الثانى فيمكن أن نطلق عليه الجانب التأثيرى. فالشاعر هوجو معروف ببراعته الخطابية. وهو هنا يسخرها لخدمة أهدافه الاجتماعية. أن الشاعر يدرك تمام الإدراك أن التأثير على السامع أو القارئ لابد له من «الأداة» أو التصوير. عليه أن يصور للقارئ أو يريه المعانى المطلوب توصيلها، لذلك فهو يستهل القصيدة باللوحة المؤثرة على مستوى المشاهدة التى تصور الصبية، أولاداً وبناتاً، وهم فى طريقهم إلى المصانع. وقد حاول هوجو إبراز عناصر هذه اللوحة باستخدامه بعض المعينات مثل اسم الإشارة من ناحية ثم الزمن المضارع من ناحية أخرى، وكلاهما أى الإشارة والمضارع يعين المستمع على استحضار المشهد وتمثله. كما يدعونا الشاعر إلى هذه المشاهدة باستخدام فعلين من هذا القبيل: «نراهن» فى البيت الثالث ثم «انظر» فى البيت السادس عشر.

ويبلغ الشاعر قمة هذا التأثير حينما يشير إلى ضعف الصبية «الأبرياء الملائكة» ويقارن بينهم وبين قوة الماكينة. فالصبية شاحبون، تنهكهم الحمى. أما الآلة فهى متجهمة أشبه بوحش مخيف.

٣ - الجانب الثالث من قضية العمل الصناعى هو جانب التحليل. حيث اهتم الشاعر بتحليل عمل الصبية فى المصنع، فهو أولا يستلزم جهدًا بدنيًا خارقًا، كما يستغرق زمنًا طويلاً. ثم أنه عمل آلى، دائم متكرر أبدًا.

هذا العمل الصناعى ينقصه الجو الصحى الملائم؛ لأنه يتم فى الظلام وبلا تهوية كافية.

ولم يغفل الشاعر عن الإشارة إلى أن الجهد المضنى مع حداثة السن، وكذلك الظروف السيئة ينتج عنها: الإرهاق (١٣) والشحوب (١٤) وتعطيل النمو (١٨).

كما اهتم الشاعر بالإشارة إلى سلبيات هذا العمل على المستوى النفسى والإبداعى، فهو يعطل عند الطفل ملكة التفكير والابتكار ويحوله إلى آلة صماء، ويصيبه بالبله والبلادة.

٤ - ثم يأتى الجانب الرابع والأخير فى قضية العمل الصناعى وهو جانب الإدانة. فعمل الصبيان أولا تدينه الشرائع السماوية. والصبية يستشهدون بالله عز وجل على بؤسهم وشقائهم. كما أن هذا العمل يعطل الفطرة التى فطر الله الناس عليها ويلحق الضرر بجسم الإنسان الذى يرمز إليه الشاعر بشخصية أبوللو إله الحب عند الإغريق، كما يلحق الضرر بملكاته العقلية التى يرمز إليها الشاعر بالفيلسوف الفرنسى فولتير. ثم يتساءل الشاعر كيف يسمح الله بمثل هذا الاعتداء المزدوج؟

ومن وجهة النظر الاجتماعية البحتة، فإن هذا العمل، إذا كان يحقق الثراء لأصحاب المصانع، فذلك يتم على حساب العمال البؤساء الذين لم يكن لهم أى حقوق فى ذلك العصر.

أما الشق الثانى من القضية الكبرى التى يعرض لها هوجو فى إطار مأساة الصبية العاملين فهو كما قلنا يدور حول الطفولة نفسها.

يعرف هوجو الطفولة بصفات ثلاثة: الرقة والبهجة والطهارة. وبهذا المفهوم يصبح المصنع بصفاته العكسية هو النقيض الكامل للطفولة فليس فيه رقة ولا بهجة ولا طهارة.

أما الرقة، فهى تجعل هذه المخلوقات التى تتصف بها أكثر عرضة للإصابة والضرر.

وأما البهجة، التى هى أيضا من صفات هذه السن، فإن ضغوط العمل تخنقها وتقضى عليها، لتحل محلها الكآبة والهموم والشعور بالظلم.

وأما الطهارة، فهى تتعارض مع جو المصنع الملوث المليء بالعادم والدخان. هذا فى حين أن الطفل ملاك يمشى على الأرض تربطه بالخالق عز وجل صلة مباشرة، فهو يخاطبه ويشكو إليه هذا العمل الذى يلقى به وبإخوانه إلى الجحيم حيث يتعرضون للتشوهات الجسدية والخبل العقلى بل والموت الزؤام.

ولا يسعنا أن نختم هذا التعليق دون الإشارة إلى ما تحفل به القصيدة من الصور البيانية الرائعة، من ذلك الكنايات التى استعملها الشاعر وأضفت على الصور الواقعية أبعادًا لم تكن لتتوافر لها وبدونها. فالمصنع صورة للجحيم كما تصوره الأساطير والديانات. أنه مكان مظلم يهيمن عليه وحش كاسر ممسوخ الخلقة نهم لا يشبع هو الآلة. وتروس هذه الآلة أسنان هائلة تتحرك كأنها تمضغ. ثم تأتى الظلمة لتكمل صورة الرعب والفزع. كذلك فالمصنع يشبه السجن أو الزنزانة.

وفى النهاية فالقصيدة بليغة الأسلوب، وهى ليست البلاغة الجوفاء الطنانة، بل هى البلاغة المقنعة. فالطفولة شيء مقدس والمصنع هو بالفعل جحيم، بل هو أسوأ من الجحيم، حينما يلقى فيه بالمخلوقات الطاهرة البريئة.

* * *

جيرار دى نيرڤال

(١٨٠٨ - ١٨٥٥)

الأبيـــات الذهبيـة

« أجل ، كل محسوس يحس » (بيتاغور)

أيها الإنسان، أيها المفكر الحر،

تخال نفسك وحدك المفكر،

فى هذه الدنيا التى يتدفق فيها كل شىء بالحياة؟

حر التصرف فى القوى التى سخرت لك

ولكن فى جميع قراراتك، العالم غائب من حسابك.

راع فى البهيمة البكماء روحا تتصرف:

وفى كل زهرة نفسا للطبيعة تتفتح ؛

فى المعدن الأصم سر مستقر من الحب ؛
كل محسوس يحس، وكل شىء عليك قادر.

أتق فى ثنايا الجدار الضرير نظرة تترصدك:
بل وفى المادة الصماء كلاما ينعقد...
فلا تسخرها فى أمر نكر!

غالبا ما يضم النكرة إله خافيا ؛
كمثل عين تتفتح تحت أجفانها،
روح طاهرة تتنامى تحت قشر الشجر!

(من ديوان « الأوهام »)

* * *

الشـــاعر

ولد جـيـرار دى نيـرفـال Gérard de Nwrval فى بتـاريس عـام ١٨٠٨ وفيها وضع حداً لحياته بالانتحار عام ١٨٥٥.

تُوفيت والدته وهو فى الثانية من عمره، وذلك بسبب الحمى التى أصابتها من جراء تنقلاتها الكثيرة بصحبة زوجها الذى كان طبيبا فى قوات نابليون فى أوروبا. كانت مصيبة الشاعر الطفل فى أمه هى الصدمة الكبرى الأولى فى حياته. بعد ذلك تولى أمر تربية الطفل أحد أقربائه فى الريف كان يملك مكتبة عامرة بالكتب. وهكذا وجد «نيرفال» أثناء إقامته فى الريف الفرصة سانحة لإثراء المعارف وتوسيع آفاق الاطلاع. كما أن الحكايات والأساطير التى كان يسمعها هناك تركت بصماتها واضحة فى وجدان الشاعر الصغير، وظهرت آثارُها واضحة فيما بعد حينما بدأ نيرفال تجاربه الإبداعية فى الرواية والشعر.

اهتم «نيرفال» بالباطنية منذ شبابه الأول، وهى الفلسفات المتعددة التى تهتم بمعرفة الحقائق الحقيقية كما يطلقون عليها، أو الغوص وراء المعانى التى تكمن وراء الأشياء من دون الحقائق الظاهرة التى يراها ويعرفها عامةُ الناس.

فى عام ١٩٢٧ ترجم نيرفال جزءًا من مسرحية «فاوست» التى كتبها الشاعر الألمانى «جيته» وقد ظل نيرفال متأثرًا بهذه الأسطورة طوال حياته كما سيأتى تفصيل ذلك.

فى مطلع حياته الأدبية عرف نيرفال شاعر فرنسا الكبير «فيكتور هوجو». وكان أيضا صديقًا للشاعر المبدع تيوفيل جوتييه Théophile Gauthier الذى حضر معه عرض مسرحية هرنانى التى كتبها هوجو وشهدا معاً المعركة الشهيرة التى أثارتها هذه المسرحية.

فى العام نفسه، ترجم نيرفال مجموعة من القصائد الألمانية.

وفى تلك الفترة التحق - على غير رغبة منه - بكلية الطب إرضاءً لوالده. ولم تمنعه الدراسة من التردد على كبار الفنانين والاختلاط بمشاهير الكتاب فى عصره، حتى ترك دراسة الطب بعد أن ورث عن جده ثروة طائلة مكنته من القيام برحلة إلى إيطاليا وزيارة مدنها والإقامة هناك فترة طويلة. كتب خلالها بعض الأعمال الدرامية. كما ترجم الجزء الثانى من مسرحية «فاوست».

كانت الصدمة الكبرى الثانية فى حياة نيرفال بعد وفاة أمه، هى وفاة إحدى الممثلات التى كان الشاعر يكن لها حبًا كبيرًا. حدث ذلك فى عام ١٨٤٢، وكان قبل ذلك بعامين قد فُجع فى موت سيدة أخرى كانت تُعَدُّ فى نظره تجسيدًا حيًا لأسطورة الأنثى الخالدة. كانت هذه السيدة بالنسبة للشاعر أشبه بالحلم تماما كأمه التى حرم منها قبل أن يعرفها.

توالت هذه الأحداث المؤسفة فى فترة وجيزة من حياة شاعرنا، وهو بطبيعته مرهف الحس رقيق المشاعر مما أدى إلى إصابته بأزمة نفسية خطيرة وقد زاد من شدة هذه الأزمة اشتغال نيرفال بالعقائد الباطنية ومدارس التصوف المختلفة، حتى اختلط عليه الواقع بالخيال.

كانت هذه الأزمة التى برئ منها ثم عاودته بعد ذلك، تجربة على درجة بالغة من الأهمية على مستوى الإبداع الفنى عند الشاعر. فقد هيأت له حالة من الكشف الخارق للطبيعة، والإدراك الذى يتجاوز حدود العادة. كانت الأزمة النفسية بالنسبة له أشبه شىء بعَرَصاتِ الجحيم، واستطاع أن يحولها إلى وسيلة للمعرفة الروحانية التى سيطر عليها وتحكم فيها

فى حـالة من الـوعى الكامل ومن الاسـتـارة البـصـيـرية. بلغت هذه الحـالة درجة «كان يواجه فيها نوبات الجنون التى تصيبه وجها لوجه» وذلك على حد تعبير الطبيب الذى كان يتولى علاج الشاعر ويضيف الطبيب قائلا: «كان فى مقدور نيـرفال تطويع الحلم للواقع المعاش» ومن جهـة أخرى كان يسـتطيع أن يختـرق الأبواب العـاجيـة التى تفصلنا عن العالم الخـفى عن الأنظار«عن عالم الأحلام.

ومن ثم كانت أسفـار «نيـرفال» التى قام بها توسيعًا وتعميقًا لخبرته وتجاربه فى علم البـاطن والبـاطنيـة، وطوّف خلالها بكل من مـصـر ولبنان وقبـرص والقسطنطينيـة التى كان يرى فيـهـا مـصـادر للقـداسـة وينابيع للتصـوف. وقد أثمـر ذلك كتـابه الشـهـيـر «رحلة إلى الشـرق» Voyage en Orient.

فى عام ١٩٥٤ كتب نيرفـال سبع قصص بعنوان «بنات الناى» بالإضـافة إلى اثنتى عـشـرة سـوناتا أو قـصـيـدة بعنوان «الأوهـام» وضـع فـيـهـا، فى صيـاغة فنيـة بلغت الكمال، خلاصة خبرته وتجـربته الصوفية، ومـزج فيها بين الديانات فى مفهوم أسطورى مبتكر. فكان نيرفال أول من تحدث عما يُعرف فى الأدب المعـاصـر بتيـار السوبر ناتوراليه فى فـرنسـا، كمـا كان رائدًا لموجـة أدب الخـوارق الحـديث، فى جـمـيـع صـوره وأشكاله التى تـركت بصماتها واضحة فى عدة أجيال من الكتاب نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر:

رامبو	Rimbauol
ولوتريامون	Lautréamont
وبروتـون	Breton
وآلان فورنييه	Alain Fournier

* * *

قــراءة

الأبيات الذهبية أو أبيات الذهب، عنوان هذه القصيدة، يشير إلى نص إغريقى قديم جرت العادة على نسبته إلى الشاعر «بيتاغور». وهذا النص يشتمل على مجموعة من المبادئ الأخلاقية المهمة أو القواعد الذهبية نسبة إلى رفعة شأنها وعلو قيمتها.

وكان «بيتاغور» يعتقد فيما يعرف عند الباطنية بالحلول أو تناسخ الأرواح حيث تنتقل الروح بعد موت الكائن الحى إلى كائن آخر ثم إلى ثالث، وهكذا إلى مالا نهاية، فى رحلة عبر عناصر مختلفة من المخلوقات المختلفة من بشر أو حيوان أو نبات أو حتى جماد. وبذلك يكون «بيتاغور» وتلامذته من الروحانيين الذين يوقنون بأن كل عنصر من عناصر الطبيعة به روح أيا كان هذا العنصر، وهم يؤمنون بالحلول فيعتقدون بأن الله عز وجل روحٌ كبرى منتشرة فى شتى أجزاء العالم وهى تحل فى كل كائن عظيم أو حقير. وهم فى ذلك لا يختلفون عن الباطنية والمتصوفة فى مختلف الديانات القديمة والحديثة من مجوس وبوذيين ويهود ونصارى ومسلمين.

وبالرغم مما فى هذه المعتقدات الصوفية من غلو وشطط يوقعها فى مسالك الكفر والإشراك إلا أنها على المستوى الفنى تفتح لأصحابها مجالات واسعة للإبداع كما سيتضح ذلك خلال دراستنا لهذه القصيدة.

أول ما نقوله فى بنية هذه القصيدة أنها كجميع قصائد الديوان الذين يضمهما تتبع بحر الإسكندرى الذى يتألف فيه البيت من اثنى عشر مقطع. وهو بحر قوى يتلاءم مع صرامة النصوص المقدسة والنصوص الأخلاقية.

وعلى طريقة السوناتا التى تنتمى إليها القصيدة، فهى تتألف من رباعيتين ثم ثلاثيتين أى أربعة عشر بيتًا.

تبدأ الرباعية الأولى بعتاب أو لوم موجه إلى الإنسان الذى يزعم أنه يشغل مكانة متميزة بين الخليقة.

ثم تأتى الرباعية الثانية لتبرر هذا اللوم حينما تؤكد أن الكون كله تسكنه الأرواح ومن ثم فهو يمارس تأثيره على الإنسان.

أما الثلاثية الأولى، أى الجزء الثالث من القصيدة، فيخلص بنا إلى النتائج المترتبة على هذه الحقيقة أو هذا الكشف فى حياة الإنسان.

ثم تأتى الثلاثية الثانية وهى الفقرة الأخيرة من القصيدة لترتقى درجة أخرى فى سلم هذا الكشف حينما تؤكد على الطبيعة الإلهية لهذه الحياة التى تنظم المادة.

وإذا تناولنا أبيات القصيدة من جديد بشىء من التفصيل وجدنا أن البيت الأول الذى يقول:

أيها الإنسان، أيها المفكر الحر،

أتخال نفسك وحدك المفكر ...؟

هذا البيت يستهل القصيدة كلها بخطاب موجه إلى الإنسان يكشف عن غروره الكاذب.

والخطاب موجه إلى الإنسان بوجه عام ولهجة الخطاب صارمة يزيد من قوتها تقطيع الكلام الذى يبرز صرامة الإيقاع.

والملاحظ أن الشاعر، حينما يوجه الخطاب إلى إنسان فكأنما يستثنى نفسه من الجنس البشرى.

أما وصف الإنسان بأنه «مفكر حر» فهو وصف على مستوى العقيدة والإيمان، فالمقصود بهذا الوصف هو الإنسان الذى يعتز بفكره ويغتر بعقله ولا يثق فيما سواها.

بل أكثر من ذلك، فإن هذا الوصف يتيح للشاعر أن يعرّف الإنسان بأنه المخلوق الذى يتميز بالحرية والتفكير وهما صفتان من المفروض أن يحققا للإنسان نوعًا من التفوق على الحيوان.

غير أن هذا الثناء على الإنسان لا يلبث أن يكشف عن وجه السخرية فى التعبير حينما يطالعنا البيت الثانى الذى يقول:

«فى هذه الدنيا التى يتدفق فيها كل شىء بالحياة »

ليضعنا أمام العنصر الأساسى الثانى فى الكون. فبعد الإنسان يأتى العالم أو الدنيا التى يعيش فيها ويعد جزءًا لا يتجزأ منها. ففى مقابل «وحدك» فى البيت الأول نجد هنا كل شىء.

إن الشاعر يرى أن الإنسان ليس هو المخلوق الوحيد الذى يفكر وسط كل هذه الحياة؛ لأن وجود الحياة يعنى وجود تفكير معين. وإذا كان الفعل «يتدفق» قوى فى حد ذاته، فإن هذه القوة تزداد بوقوعه فى منتصف البيت وبعد الاسم الموصول.

«فى هذه الدنيا التى يتدفق فيها كل شىء بالحياة»

بعد ذلك يتقدم البيتان الثالث والرابع:

«حرٌّ التصرف فى القوى التى سُخِّرت لك،

ولكن فى جميع قرارك، العالم غائبٌ من حسابك.»

يتقدم هذان البيتان ليحملا على السبب الثانى لغرور الإنسان بعد التفكير، ألا وهو الحرية، حرية التصرف.

معنى ذلك أن الإنسان يتصرف كيفما يشاء فى السلطان الذى آل إليه غير أنه يكون مخطئا حينما لا يأخذ فى حسبانه العالم الذى يحيط به.

وتبدأ الرباعية الثانية بتوجيه أمر صارم إلى الإنسان «راع» والرعاية قاعدة من قواعد الأخلاق ومبدأ دينى الإنسان مطالب بها فى جميع أمره:
«راع فى البهيمة البكماء روحا تتصرف»

إن مطلع البيت يناقض نهايته معبرًا بذلك عن المضمون الذى يريده الشاعر، فهو لا ينسب إلى البهيمة البكماء مجرد الشعور أو الإحساس السلبى، وإنما ينسب إليها روحا تتصرف، أى نشاطا روحانيا بمعنى الكلمة.

يجذب النظر فى هذا الصدد وهو شعور الكائنات، أن الشاعر يتدرج مع الكائنات. فهو يبدأ بالكائن الحى (البهيمة) ثم هو فى البيت التالى ينتقل إلى النبات فيقول:

«وفى كل زهرة نَفسا تتفتح للطبيعة»

ثم ينتقل فى البيت الثالث إلى الجماد.

«فى المعدن الأصم سرٌ مستقر»

والجميل أن هذا التدرج الهابط فى الكائنات، أى يبدأ بالأعلى ثم الأدنى فالأدنى، هذا التدرج الهابط يصاحبه تدرج صاعد فى الحياة الروحانية:

فإذا كان فى البهيمة «روح»،

ففى الزهرة «نَفْس»،

وفى المعدن «سرٌ من الحب»

هل ثمة إشارة إلى حركة الذرّات فى المادة؟ يؤكد ذلك أن أتباع «بيتاغور» كانوا فى القديم يعتقدون فى هذه الحقيقة.

ويبرز البيت الأخير فى هذه الرباعية الثانية ليؤكد عبارة «بيتاغور» التى استعارها الشاعر ليجعلها فى رأس القصيدة «كلُّ محسوس يَحِس» وهى الفكرة العامة للقصيدة كلها.

وإذا كان هذا الشطر الأول يركز على هذه الفكرة العامة للقصيدة، فإن الشطر الثانى:

«وكل شىء عليك قادر»

يعود بنا إلى قضية الحرية، فالإنسان الذى يعتقد أنه حر التصرف، مخطئ فى هذا الاعتقاد. والدليل كما يقول الشطر الثانى من البيت:

«كل شىء عليك قادر».

وإذا انتقالنا إلى الثلاثية الأولى تجدها تبدأ كما تبدأ الرباعية الثانية بفعل أمر قاطع «اتق» وهو أقوى من مجرد الرباعية والاحترام. فالتقوى تتضمن الخوف والخشية بل وسوء العاقبة فى حالة العصيان.

وحينما يصف الشاعر الجدار بأنه ضرير لا يرى:

«اتق فى ثنايا الجدار الضرير نظرة تترصدك»

فهذا تقرير ضمنى بأنه «يشخص» الجدار ويرفعه إلى مرتبة الكائن الحى المدرك، ولكن كيف يكون للضرير نظرة؟ لابد أنها نظرة من طبيعة أخرى لا ندركها بحواسنا البشرية المحدودة.

البيت التالى فى الثلاثية الأولى وهو رقم عشرة فى القصيدة الذى يقول:

«بل فى المادة الصماء كلاما ينعقد»

هذا البيت يتقدم بنا خطوة أخرى ويرتقى بالمادة إلى مرتبة أعلى حينما ينقل القضية إلى المستوى الفلسفى العام فينسب إلى الجماد الكلام أو بمعنى أصح «الكلم».

بعد تقرير هذه الحقائق وعرضها، يختم الشاعر هذه الثلاثية بتحذير شديد اللهجة يقوم فيه هو بدور النبى المنذر:

«فلا تُسَخِّرها المادة فى أمر نُكر»

وفى هذا مبدأ أخلاقى بل ودينى مهم، فوجود الروح فى المادة يستوجب تسخيرها فى تنفيذ مشيئة الله لأن ما فى المادة من روح هو من عند الله، كما ينبغى من ناحية أخرى عدم الإسراف فى استخدام هذه المادة هباءً وبلا وجه حق.

وتأتى الثلاثية الأخيرة لتضعنا أمام معارضة جديدة، فإذا كان الشاعر فى الأبيات السابقة قد أشار إلى وجود روح فى البهيمة ووجود نظرة فى الجدار، فهو هنا يثير معارضة أقوى وأشمل، حينما يؤكد وجود إله خفى فى النكرات من الكائنات. وبذلك تصبح الطبيعة وعناصرها التى يختفى فيها إله، مدعاة للرهبة ومثارًا للخشية. بل وتصبح الطبيعة أشبه بكتاب غامض الأسرار يستوجب من الإنسان المفكر محاولة كشف خفايا والعكوف على دراسته وتفسيره.

أما البيت الثانى من هذه الثلاثية الذى يقول:

«وكمثل عين تتفتح تحت أهدابها»

فهو يعرض ولكن بشىء من التفصيل المقارنة الوحيدة التى تشتمل عليها القصيدة كلها. ويأتى اختيار العين بالذات موافقا لما سبق من لفظ «النظرة»، والعين هى العضو الذى يعكس حياة النفس البشرية، وفيه يلتقى ما فى الحياة من مادى وروحانى. بل إن العين فى بعض المذاهب الباطنية والصوفية هى رمز للمولى عز وجل.

ويكون البيت الأخير فى القصيدة هو خاتمة المسك كما يقولون، فهو تتويج للقصيدة كلها وتلخيص عام لأفكارها:

«روح طاهرة تتنامى تحت قشر الشجر»

ولا يخفى ما يشتمل عليه هذا البيت الرائع من ربط وتوفيق بين عناصر الحياة المتباينة فى الظاهر وبين الكائنات بمختلف مراتبها ودرجاتها. فالروح «تتنامى» أى تكبر كما يكبر النبات والحيوان، وهى تشبه «العين» ثم إن الحجارة تكتسى بالقشر كما هى حال الشجر. كما أن هذا القشر نفسه يشبه الجفون.

هذا الربط، وهذا التواصل بين عناصر الحياة من شأنه إبراز الوحدة العميقة التى تربط بين هذه العناصر فى الحياة. وهى حياة تعدُّ نماءً للروح فهى:

«تتدفق» (البيت الثانى)

«وتتصرف» (البيت الخامس)

«وتتفتح» (البيت السادس)

«وتتنامى» (البيت الرابع عشر)

هذا المفهوم الدال على الحركية أو الدينامية يتردد كما أشرنا فى القصيدة من أولها إلى آخرها.

* * *

شــــارل بودليــــر

(١٨٢١ - ١٨٦٧)

جيفــة

تذكرى يا نفس ، ذلك الشىء الذى رأيناه معاً ،
فى ذلك الصباح الجميل من أيام الصيف الحانية:
عند مفرق طريق ضيقة جيفةً عفنةً شاهدناها
على فراش منثور بالحصى والحجارة،

ساقاها مرفوعتان كامرأة حال شهوتها ،
تلتهب ناراً ، تتضح بالسموم ،
تفتح فى تراخ وإهمالٍ
بطناً يفوح بالعفن.

على هذه الجيفة ، كانت الشمس تنشر شعاعها ،

كأنما لكى تستكمل إنضاجها ،
وتعيد إلى الطبيعة الكبرى
فى مائة جزء ، ما كانت جمعته منها فى كل واحد ؛

وكانت السماء تطل على هذا الهيكل البديع
الذى كان يتفتح كالزهرة اليانعة.
وكانت الرائحة النتنة تنتشر فوق العشب
حتى لتكاد تصيبك بالإغماء.

وكان الذباب يطن على هذه البطن العفنة ،
التى تتفجر منها كتائب سوداء
من الديدان تسيل كدفق سائل سميك
حول تلك الأشلاء الحية.

كل ذلك فى صعود وهبوط كالموج الهادر ،
أو فى تواثب وتلألؤ ؛
كأنّ الجسد، وقد انتفخ بريح غامضة ،
كان يحيى وهو يتضاعف ويتكاثر.

وكان هذا العالم يصدر موسيقى غريبة ،
أشبه بخرير الماء الجارى أو حفيف الرياح ،

أو بحبوب الحصاد فى المذراة
تديرها ذراع الفلاح فى حركة رتيبة.

وكانت الأشكال تتمحى وتتحول إلى مجرد أحلام ،
أو كأنها رسم أهمله الفنان فترة ،
وأصبح من العسير عليه إتمامه
إلا بالرجوع إلى الذاكرة.

وكانت ثمة كلبة متوثبة خلف الصخور.
تنظر إلينا بعين السخط والغضب ،
ترقب الفرصة لتسترد ما تركته
من هذه الجثة الفانية.

ومن عجب أنك ستصبحين أشبه بهذه الجيفة،
هذه الرمّة المرعبة ،
أنت ، يا نور عينى ، يا شمس حياتى ،
يا ملاكى الطاهر ، يا منية روحى!

أجل! هكذا ستصبحين ، يا ملكة الجمال والأناقة ،
بعد الحفل الأخير ومراسم التتويج ،
ستنتقلين تحت نضير العشب والأزهار ،

حيث يفنيك العفن بين العظام البالية.

هناك يا جميلتى! حدثى الديدان
التى ستنقض عليك تنهشك بالقبل!
وأخبريها أننى حافظت، من حبّى الفانى،
على الجوهر والشكل الإلهى!

* * *

الشـــاعر

قـراءة كـانت الكتب المدرسـيـة فى القـرن الماضـى وأوائل الحـالـى تخص «بودلير» ببعض السطور القليلة، تصفه فيها بأنه «شاعر رجيم»، أو «شاعر مريض»، أو «شاعر شاذ»، أو «شاعر سقيم الذوق».

ومع ذلك، فـقليل من الشـعـراء هـم الذين أثاروا مـا أثار «بودليـر» من ضجة وضجيج وآراء متناقضة.

فمن قائل: «إن أشعاره تتضمن شراً كثيراً وقليلاً من الخير»

ومن قائل: «إنه فريسة ضلالات فكره»

«وأن لديه رغبة محمومة لإدهاش القارئ»

أما «فيرلين» الشاعر الشهير، فيضعه فى مصاف العبقريات الشعرية النادرة: «بودليـر» كـاتب عظيم وشـاعـر كـبيـر (...) يتـمتع بأسلوب واضح وشاعرية فائقة عميقة، قاسية فى بعض الأحيان.»

أما فيصفه بأنه: «واحد من أعظم رجالات عصره ... لا يفوقه أى شاعر معاصر ... شاعر جديد، بكل ما تحمل الصفة من كمال وإطلاق»

وأمـا الناقـد «جـول لومـتـر» فـيـعـتـرف بأنه من أول وهلة، قد لا يروقه «بودليـر» ... ثم يقرّ بأنه يتمتع وعلى أعلى درجة، بما ينقص الكثيرين ممن هم أفضل منه: أى الشعور والإحساس بفظاعة ما يحيطنا من غموض، والمزج بين الروحانية الدينية والشهوانية المارقة.

وأما «فيكتور هوجو «شاعر فرنسا الأعظم، فقد بعث إليه برسالة جاء فيها: «أنت ابتدعت رعشة جديدة فى الشعر»

أياً كانت الآراء المتناقضة فى الماضى، فلقد استقر الرأى بعد ذلك على أن «شارل بودلير» هو رائد من رواد الرمزية، كان أول من وجه الشعر الفرنسى نحو النزعة الروحانية. كما أنه أسبق الدعاة إلى مذهب الفن للفن، على شاكلة أستاذه «تيوفيل جوتييه»، رغم ما يفصل بينهما من فروق جوهرية.

يقول «بودلير» فى إحدى صفحاته النادرة المطوية:

«القصيدة العظيمة النبيلة الجديرة بأن تحمل هذا الاسم، هى التى نظمها الشاعر فقط من أجل المتعة التى يجنيها من وراء نظمها ... لا أقول إن الشعر لا يهذّب الأخلاق ولا يسمو بالطباع، ولا أزعم أن الغاية القصوى من ورائه ليست فى الارتقاء بالإنسان فوق المصالح الدنيا، لو قلت ذلك لحق أن أوصم بالتناقض ومجافاة الصواب، كل ما أقوله هو أن الشاعر إذا جعل غايته الأولى والأخيرة هدفاً أخلاقياً، فإنه يكون بذلك قد فلّ من قوة شاعريته ... إن الشعر لا يمكن بحال من الأحوال أن يتشبه بالعلم أو الأخلاق دون أن يقضى على نفسه بالهلاك أو الانحطاط، فليست الحقيقة هى هدف الشاعر، وإنما هدفه الشعر نفسه. أما إظهار الحقائق، فوسائله كثيرة وتختلف عن الشعر، والشعر لا يُسخَّر لها.

إن مبدأ الشعر هو بكل بساطة وبلا جدال التطلع الإنسانى إلى الجمال الأسمى ...

لم يكن «بودلير» شاعراً وحسب، بل تضمن إنتاجه الكثير من الآراء النقدية فى الأدب والفن، وهذه الآراء كانت فى عصره تتسم بالجرأة والغرابة، إلا أن الأيام أثبتت صحة الغالبية العظمى منها، بحيث يستحق «بودلير» أن يشغل مكانة مرموقة بين نقاد العصر.

كذلك لا ينبغى أن نغفل إنتاج «بودلير» فى مجال القصة، كما ينبغى الإشادة بترجمته لبعض حكايات الكاتب الإنجليزى «إدجار آلان بو» بعد أن تبين له سوء الترجمات السابقة لهذا الكاتب العظيم.

فى سن الثالثة والثلاثين، كتب «بودلير» يقول: «أعتقد أن حياتى أصيبت باللعنة منذ البداية، وهى كذلك حتى النهاية.

المشاكل الأسرية، ومرض الزهرى، والديون، والفشل فى العلاقات الغرامية، كل ذلك لم يكن أحداثا عارضة، بل كان قدراً مكتوباً. وكان لابد من الامتثال له بالرغم من محاولات التمرد والرفض.

ولعل أكبر حدث أثر فى طفولة «بودلير»، كان زواج أمه بعد موت أبيه، وهو لا يزال فى السابعة من عمره. لقد فجر هذا الحادث عند الطفل كماً من المشاعر المعقدة، التى أدت إلى الشعور بالوحدة والعزلة بوصفها قدراً محتوماً. وهو يقول فى ذلك: «الشعور بالعزلة منذ طفولتى. بالرغم من الأسرة ووسط الأصدقاء بالذات».

الصدامات مع زوج الأم التى تطورت حتى قرر «بودلير» بمجرد الانتهاء من دراسته، التحرر قبل الأوان من جميع القيود والانخراط فى أوساط الأدباء والفنانين والعلاقات النسائية، تلك الحياة التى انتهت بالسفر إلى الهند.

ولدى عودته إلى باريس عام ١٨٤٢، قطع «بودلير» علاقاته بالأوساط الأدبية. ولقد تمكن بالثروة التى ورثها عن أبيه من التمتع بحياة فراغ وترف أوقفها على الاستمتاع بكل مباهج الجمال. انقطع فيها، على حد قوله، للفراغ والثقافة العامة. كان أشبه بالداندى الذى وصفه فى دراسة نشرها فى جريدة (الفياجرو) عام ١٨٦٣ بعنوان «مصور الحياة العصرية». ولكن الشاعر الشاب بدد نصف ثروته فى عامين، فصدر ضده نوع من الحجر اضطره لأن يعيش براتب شهرى محدد، ولقد نشأ عن ذلك انعكاسات خطيرة على حياة «بودلير»، فقد اضطر إلى الاستدانة واللجوء

إلى أساليب التحايل. وقد اعتبر قرار المحكمة تدخلا فى حياته الخاصة وتقييداً لحريته. لقد كان القرار على حد قول «بودلير»: «الخطأ الجسيم الذى دمّر حياته وحول أيامه إلى شقاء وطبع أفكاره بالبغض واليأس». ولقد دفعه هذا الوضع إلى محاولة الانتحار فى ٣٠ يونيو ١٨٤٥. لقد تحولت حياة «بودلير» إلى شقاء دائم خاصة بعد أن انهارت علاقته الغرامية بمحبوبته الأثيرة إلى نفسه السمراء «جان دوفال» التى أوحت له بالكثير من قصائد ديوانه الشهير (أزهار الشر).

هذه اللمحة عن حياة «بودلير» يمكن ـ مع قصرها ـ أن تعطى فكرة واضحة عن حجم المعاناة التى تعرض لها الشاعر، كما أنها تساعدنا فى فهم بعض جوانب إنتاجه الشعرى الذى كان لابد له من شجاعة خارقة لكى يتم ويخرج إلى النور.

لم يكن «بودلير» من نوع الشعراء الذين يتعجلون نشر إنتاجهم. كان التخوف والتشكك وعدم الرضا عند هذا الشاعر الجرىء، أسباباً جعلته يحجم دائماً عن النشر. نضيف إلى ذلك رغبة «بودلير» فى أن يقدم لجمهور القراء ديوانا كاملاً يحقق حكماً عاماً كلياً، لأنه يمثل معنى شاملاً. ولما كان «بودلير» مولعاً «بالعناوين الغامضة» و «العناوين المدويّة»، فقد حاول عدة مرات نشر إنتاجه عند أكثر من ناشر. ووعد القراء أكثر من مرة، وذلك قبل أن يقرر نهائياً نشر ديوانه فى دار «مالاسيس» للنشر.

قبل ذلك أعلن «بودلير» ثلاث مرات (عام ١٨٤٥، ١٨٤٦، ١٨٤٧) أنه سينشر ديوانًا من الشعر. وكان فى كل مرة يختار عنواناً لافتاً للأنظار، ويعلن أنه «سيصور فى هذا الديوان ما يتعرض له الشبان من اضطرابات نفسية»

وأخيراً، وفى السابع من إبريل عام ١٨٥٥، ظهر لأول مرة الديوان المنتظر بعنوانه النهائى والمعروف به حتى الآن وهو (أزهار الشر)، وذلك بعد مناقشات مستفيضة مع بعض الأصدقاء على مقهى «إيبوليت بابو».

وفى عام ١٨٥٧، ظهر بهذا العنوان نفسه ديوان يضم مائة قصيدة سبق أن نُشر منها ثمان وسبعون قصيدة فى مختلف الدوريات، وكان معظمها بطبيعة الحال قد سبق نظمه قبل عام ١٨٥١. وفى العشرين من أغسطس، أدان النائب العام ست قصائد من الديوان، بسبب خدشها للحياء العام والتقاليد المرعيّة. ومن الجدير بالذكر أن هذا النائب العام هو الذى سبق أن أصدر حكمه بإدانة رواية «فلوبير» الشهيرة «مدام بوفارى» للأسباب نفسها.

وفى عام ١٨٥٨، عكف «بودلير» على إعداد طبعة جديدة من الديوان، ظهرت عام ١٨٦١، وذلك بدون القصائد الست التى سبق أن أدانها النائب العام. غير أن «بودلير» أضاف بدلاً منها اثنتين وثلاثين قصيدة أخرى. وبعد وفاة «بودلير» وعرض إنتاجه الأدبى فى المزاد العلنى، قام الناشر «ميشيل ليفى» بتكليف صديقين حميمين من أصدقاء الشاعر بإعداد طبعة أخرى ظهرت عام ١٨٦٨.

مما لا شك فيه أن أشعار «بودلير» وثيقة الصلة بحياة الشاعر، وبتجاربه فى حياته القصيرة الأليمة. إن هذه الأشعار هى فى الواقع محاولة جادة لسبر أغوار هذه الحياة واستيضاح مغاليقها وأسرارها، وليس مجرد تصويرها بشكل أو بآخر. لقد انكب «بودلير» على نفسه وغاص فيها لكى يجلوها، ومن خلالها راح يجلو الإنسان بشكل عام. إن تعرية الشاعر لنفسه كشفت عن حقيقة الوضع البشرى بعامة. وكما يقول سارتر، حاول «بودلير» أن يصور ملامح «شارل بودلير»، بمآسيه العائلية وديونه الكثيرة ومعاناته الغرامية، فإذا به يرسم لنا صورة الوضع البشرى كله.

* * *

قــراءة

هذه القصيدة هى الأولى التى حققت لـ «بودلير» الشهرة، لكنها الشهرة التى تأتى من الفعل الفاضح الذى يصدم مشاعر الناس ومعتقداتهم الأخلاقية، مع أن الذى يتأمل القصيدة يجدها تناولاً جديداً أو عصرياً لموضوع قديم أو غرض شعرى معروف منذ العصور الأولى: الزمن الذى يولى، العمر الذى ينقضى، وضرورة اغتنام الفرصة قبل فوات الأوان. ولعل أشهر من نظم فى هذا الموضوع من شعراء الماضى «رونسار» فى القرن السادس عشر الذى لا يزال صدى أبياته الشهيرة يتردد فى أسماعنا، حينما يقول مخاطباً فتاته المتمنّعة:

«حبيبتى، هيا بنا نرى الزهرة ...»

أو «حينما تصبحين شيخة ...

ثم يخلص إلى الدعوة إلى اغتنام الفرصة:

«انعمى بحياتك، صدقينى، لا تنتظرى غداً،

واجنى من اليوم زهرة حياتك.»

لكن «بودلير» يعرض الفكرة بكل واقعيتها البشعة، التى تذكرنا بشاعر العصور الوسطى «فيّون» وتذكرنا بـ (تمثال الموت) الشهير للفنان «ليجييه دى شالون» Ligiet de Chalon . وتذكرنا ـ بنوع خاص ـ بمواعظ وخطب الداعية النصرانى الكبير «بوسوويه» Bossuet .

أثارت قصيدة «بودلير» هذه على أثر نشرها فى عام ١٨٥٧ موجة من السخط العام بسبب ما تثيره من رعب وفزع. واتهموا الشاعر باعتلال الذوق والمزاج. حتى لقد نعتوا «بودلير» بأنه «شاعر الجيف»، وأنه ابتدع «الأدب الجيفى» ولم يمنع ذلك أن بعض كبار الشعراء أثنوا على الشاعر، واعترفوا بما تتضمنه القصيدة من «روحانية عميقة وسمو فكرى غير مسبوق».

الحقيقة أن القصيدة فى مجملها لوحة مرعبة ـ ولكنها جميلة، وهو جمال يتفجر من الرعب، على نحو الماء العذب الذى يتفجر من الحجارة. فكما ﴿وَإِنَّ مِنَ الْحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الأَنْهَارُ﴾، (البقرة: ٧٤) فإن من الرعب لما يتفجر منه الجمال. وفى ذلك تكمن قوة «الكلمة الشعرية» التى تحول العلاقة من النقيض إلى النقيض.

من اللافت للانتباه أيضاً ومن أول قراءة لهذه القصيدة:

أولا: التفصيل السادى الواضح فى تتابع الصور، ثم والأهم، التحول من «الرؤية الحسية» إلى «الرؤية التصورية». على سبيل المثال، الوضع الجنسى للجثة فى الرباعية الثانية:

«ساقاها مرفوعتان كامرأة حال شهوتها ،

«تلتهب ناراً ، تنضح بالسموم ،

«تفتح فى تراخ وإهمال

«بطناً يفوح بالعفن.»

ثانيًا: تكاثر الحياة فى الموت: فى البيتين ٢٣، ٢٤:

«كأنّ الجسد وقد انتفخ بريح غامضة ،

«كان يحيى وهو يتضاعف ويتكاثر.

ثالثًا: من اللافت أيضاً فى القصيدة، التحلل المادى للشكل.

ويتجلّى ذلك من خلال حركة الجيفة وعودتها البطيئة إلى الطبيعة أو الأرض:

«وكانت الأشكال تتمحى وتتحول إلى مجرد أحلام ،،

«أو كأنها رسم أهمله الفنان فترة ،

«وأصبح من العسير عليه إتمامه

«إلا بالرجوع إلى الذاكرة.

وأخيرًا: أسود فناء المادة وخلود الذكرى والروح:

«ستنتقلين تحت نضير العشب والأزهار ،

«حيث يفنيك العفن بين العظام البالية.

«هناك يا جميلتى! حدثى الديدان

«التى ستنقض عليك تنهشك بالقبل!

«وأخبريها أننى حافظت من حبّى الفانى

«على الجوهر والشكل الإلهى!»

تصور القصيدة لنا معركة من نوع غريب. المعركة بين الجمال والقبح، أو بين الحياة والموت. هذه المعركة تتجلى فى سلسلة من المعارضات التى جاءت مفصلة موزعة على مدى القصيدة كلها:

ففى الرباعية الأولى، يطالعنا صباح جميل، لا يلبث أن يصطدم بالجيفة الكريهة المنفرة.

«تذكرى يا نفس ذلك الشىء الذى رأيناه معاً،

«فى ذلك الصباح الجميل ...

«... جيفة عفنة شاهدناها معاً،

وفى الرباعية الثانية، تطالعنا ساقان مرفوعتان للشهوة رمزاً للحياة والتكاثر، ثم نصدم ببقية الصورة المنفرة والتى تتجلى فى (بطن يفوح بالعفن).

وتتتابع مشاهد هذه المعركة بين الحياة والموت، أو بين الجمال والقبح، فتخرج علينا الرباعية الثالثة بالشمس الساطعة (أى الحياة) والجيفة النتنة (الموت)

«على هذه الجيفة كانت الشمس تنشر شعاعها»

وتصور لنا الرباعية الرابعة هيكل المرأة البديع (رمز الجمال) لكن المشهد الجميل لا تلبث أن تفسده الرائحة النتنة:

«كانت السماء تطل على هذا الهيكل البديع

«الذى كان يتفتح كالزهرة اليانعة.

«وكانت الرائحة النتنة تنتشر فوق العشب

«حتى لتكاد تصيبك بالإغماء.»

وبالمثل، تخرج علينا الرباعية الخامسة بأشلاء حية، ولكن مع ديدان لا تدع شيئاً إلا أتت عليه:

«كان الذباب يطن على هذه البطن العفنة،

«التى تتفجر منها كتائب سوداء

«من الديدان تسيل كدفق سائل سميك،

«حول تلك الأشلاء الحية».

حتى الرباعية العاشرة، تتحدث عن نور العين وشمس الحياة التى ستتحول إلى رمة مرعبة:

«ومن عجب أنك ستصبحين أشبه بهذه الجيفة،

«هذه الرمة المرعبة،

«أنت يا نور عينى، يا شمس حياتى،

«يا ملاكى الطاهرة، يا منية روحى!

ويختم الشاعر هذه السلسلة من المتناقضات بين الحياة والموت، أو بين الجمال والقبح، في هذه المعركة الأزلية الأبدية، بتناقض الجوهر والمادة، المعركة بين الجوهر الباقي والمادة الفانية:

«... حافظت من حبي الفاني

«على الجوهر والشكل الإلهي!

إذا كان «رونسار» يدعو محبوبته إلى حديقة غناء ليلقي عليها الدرس الأخلاقي، فإن «بودلير» يتجول بحبه في مناطق خربة عفنة ويزور أطلالاً بائدة. ولا يحاول أن يصرف الفزع والرعب بدعوة إلى اغتنام لحظات السعادة والهناء.

لكن المزج عند «بودلير» بين الموت والحياة، بين الفناء والتكاثر. يحقق الغلبة والنصر النهائي للفن والخلود.

وإذا كانت واقعية «بودلير» الرهيبة تثير الفزع، فإنها تنبع من طبيعة الشاعر وفلسفته التي تقوم على أن الفن حقيقٌ بأن يغير الواقع (على النقيض من آخرين مثل «بروست» و «بيكيت» والمعري)، ولكن هل هو تغيير شكلي أم تغيير في قيمة الأشياء؟

وأخيراً، لا يملك القارئ المتأمل لهذه القصيدة إلا أن يقف عند القيمة الدرامية التي تتضمنها، وبنوع خاص الصراع الذي نشعر به بل ونكاد نراه رأى العين بين القوى المتناقضة التي اتخذت من الجيفة مسرحاً لصراعاتها. كأننا أمام مسرحية من النوع الصامت.

بل إن القصيدة - على قصرها النسبي - استطاعت أن تعبر في تركيز شعري شديد عما تعبر عنه مسرحية كاملة مثل مسرحية (الأيام السعيدة) أو (لعبة النهاية).

* * *

شـــارل بودليـــر

(١٨٢١ - ١٨٦٧)

خلـوة الشـاعـر

١ - آه ! كونى عاقلة يا وجيعتى ، وهدّئى من رعدتك.

٢ - كنت تبغين المساء، ها هو ذا يهبط لك.

٣ - فإذا جو من الظلمة يغشى المدينة،

٤ - للبعض يحمل الهموم، وللآخرين السكينة.

٥ - بينما جموع البشر الخسيسة،

٦ - تحت سوط اللذة، ذلك الجلاد الذى لا يرحم،

٧ - سرعان ما ستجنى الحسرات من حفل العبيد،

٨ - هات يدك، يا وجيعتى، وتعالى هنا،

٩ - بعيداً عنهم. انظرى إلى السنين الغابرات،

١٠ ـ تطل من شرفات السماء، فى ثياب باليات،

١١ ـ والندم الساخر يبزغ من جوف المياه،

١٢ ـ والشمس العليلة تنام على قوس سفينة،

١٣ ـ وأنصتى، يا عزيزتى، أنصتى لليل الوديع يتقدم

١٤ ـ كأنه تابوت طويل يزحف على المشرق .

* * *

قــراءة

نبـدأ بالإشـارة إلـى بعض الملاحظات المهـمـة فى لغـة القـصـيـدة، وهـى واضحة فى اللغة الفرنسية، ولكنها قد لا تكون كذلك فى الترجمة.

١ ـ وردت بعض الألفـاظ مبـتدئة بالحـرف الكبيـر أو (الكابتال). وهذا مـعناه أن الشـاعـر يتـعامـل مع هذه المعـانى مـعاملة الأعـلام أو الشـخـوص الحية.

هذه الألفاظ عددها فى القصيدة سبعة، وهى بترتيب ورودها:

وجيعة ـ المساء ـ اللذة ـ السنين ـ الندم ـ الشمس ـ الليل.

وقـد ورد ذكر كل منها مرة واحـدة، فيما عدا كلمة «وجيعـة» التى وردت مرتين.

٢ ـ كلمـة «وجـيـعـة» هـذه جـاءت فى اللغـة الفـرنسـيـة فـى المذكـر «الألم». والتأنيث لهذه الكلمة أنسب وأقرب لجو القصيدة ومعانيها. ويثرى إيماءات اللفظ أكـثـر من التـذكيـر. فـالأم بـالنسبـة للشـاعـر ليس مـجـرد رفـيق من الجنس نفسـه، وإنما قـد يكون الزوجـة أو الحـبـيبـة أو ربـة الشـعـر الملهـمـة وهذا هو الأغلب.

ويؤكد ذلك حالة «عدم التعقل» التى عليها الوجيعة فى مطلع القصيدة، فهى حالة توافق المزاج الأنثوى المتقلب.

٣ - عنوان القصيدة جاء فى الأصل الفرنسى فى كلمة واحدة، وهى طويلة نسبيا، إذ تتألف من ثلاثة عشر حرفًا. وهذا له مغزاه. فأحادية اللفظ أنسب للدلالة على معنى العزلة التى تعبر عنها القصيدة من ناحية، ثم إن طول اللفظ يترجم ما تتضمنه العزلة من معاناة توحى بثقل الزمن وطول الاعتكاف والعزلة.

كذلك فإن العنوان فى الأصل الفرنسى يعنى حرفيا حالة الذهن حينما ينفصل الإنسان عن العالم الخارجى فى محاولة لتجميع الحواس والتأمل الباطنى. كل ذلك يوحى به اللفظ الفرنسى الذى اختاره «بودلير» عنواناً لقصيدته، وهو ما لم نوفق له فى لفظ واحد فى العربية.

ومن المعانى التى يتضمنها هذا اللفظ الواحد أيضا معنى القطف أو الجنى، حقيقة ومجازا. وهذا واضح من قراءة القصيدة.

٤ - يخاطب الشاعر رفيقته «الألم» أو الوجيعة أو المواجع بصيغة الإفراد (أنتَ) وليس (أنتم) والإفراد هو أسلوب التخاطب بين صديقين أو قريبين أو ندّين، مما يوحى بحميمية العلاقة وخصوصيتها بين الشاعر. والألم ثم إنه يؤكد هذه الخصوصية بأن يضيف إلى الإفراد صيغة الملكية فى الفرنسية أو ياء النسب فى العربية فيقول «وجيعتى».

٥ - تحفل القصيدة - فى أصلها الفرنسى طبعاً - بالمقاطع الطويلة من ناحية، والأصوات الأنفية من ناحية أخرى، وكلاهما يوافق حالة الحزن والاكتئاب الذى يخيم على جو القصيدة.

٦ - تتردد فى القصيدة، وبالذات المطلع، أصوات ذات مخارج أسنانية يقابلها فى العربية حروف السين والدال والذال والزاى والطاء والتاء. كما تتردد أصوات «الفاء» و «الفا». وجميعها أصوات همس وحفيف وفحيح تترجم حالة الاكتئاب التى تغلب على القصيدة.

وإن دلت هذه الملاحظة على شىء فإنما تدل على مدى ما يطالب به مترجم الشعر من صدق ودقة فى النقل إلى لغة أخرى، الأمر الذى يتضح

استحالته تماما، وهو ما يؤكد الاتهام الذى يوجه للمترجم وللترجمة فيقال: «إن المترجم خائن، وإن الترجمة خيانة».

آخر هذه الملاحظات الابتدائية تختص بطبيعة الخلوة التى تتحدث عنها القصيدة. فإذا كان الشاعر يخاطب «الوجيعة» ويعتبرها كما قلنا إنسانا، فهو إذًا ليس فى خلوة كاملة، أو إن خلوته هذه تستثنى «الوجيعة». يعنى ذلك أيضا أن «الوجيعة» مع ما تسببه للشاعر من معاناة، فهى أثيرة إليه حبيبة إلى نفسه.

يذكرنا ذلك بشاعر عظيم آخر معاصر لـ «بودلير» هو «ألفريد دى موسيه» الذى يمجد الألم باعتباره صانع العظمة فيقول: «لا يصنع الرجل العظيم إلا الألم العظيم»

إذًا فالألم عند الشعراء ليس كالألم عند عامة الناس. فهو عند شاعر مثل «آراجون»، مهما بلغ، لا يفسد للحياة طعماً، ولا يجعلنا نتبرم بها أو نسخط عليها، فيقول فى إحدى قصائده:

«بالرغم من كل شىء،

«ومن المعاناة المستحيلة،

«ومن الألم يترك التجاعيد على الشفاه.

«... فإن الحياة تستحق الحياة»

بل إن «بودلير» نفسه يجعل من هذا الألم منّة يهبها الله تعالى للخاطئين علاجاً لآثامهم.

فيقول «بودلير» فى قصيدة له بعنوان «البركة»:

«تباركت يا رب، تهب الألم

دواءً إلهيا لآثامنا»

ويقول فى موضع آخر من القصيدة ذاتها:

«لقد أدركت أن الألم هو الشيء السامي الوحيد

الذي لن تأكله الأرض ولا الجحيم»

وإذا كان الألم العظيم هو الذي يصنع الرجل العظيم فهو أيضا الذي يولد الشعر العظيم. فلعل «ألم» الشاعر هنا هو «ألم» المخاص الشعرى أو هو ربة الشعر والإلهام يستعطفها الشاعر كى تترفق به. يؤكد ذلك أن المساء هو مطلب «الألم»، فكلاهما من مقدمات الميلاد الشعرى.

والمساء - كما أسلفنا - يرد مبتدئاً بحرف كبير كالوجيعة، دليل التشخيص. فإذا كان الشاعر يتعامل مع «الوجيعة» باعتبارها طفلة صغيرة متمردة، يحاول تهدئتها بإشباع رغبتها وينسب إليها قلة العقل، فإنه يجعل المساء يهبط كالإنسان ويقدمه للوجيعة تلبية لطلبها.

بعد الملاحظات العامة، نشرع فى التعليق على أبيات القصيدة. وهى من نوع السوناتا تتألف من رباعيتين، ثم ثلاثيتين، بمجموع أربعة عشر بيتاً.

الرباعية الأولى

أه ! كونى عاقلة يا وجيعتى ، وهدّئى من رعدتك.

كنت تبغين المساء ، ها هو ذا يهبط لك.

فإذا جو من الظلمة يغشى المدينة ،

للبعض يحمل الهموم ، وللآخرين السكينة.

فى هذه الرباعية يخاطب الشاعر رفيقته «الوجيعة» ويطلب إليها الهدوء والتعقل، خاصة وأن ما كانت تلح فى طلبه قد تحقق وهو هبوط الليل. فها هو الليل يغشى المدينة ومعه السلام للبعض والهموم للآخرين.

وهنا سؤال بدهى يفرض نفسه، ويتوقف على إجابته فهم هذه الرباعية وفهم القصيدة كلها، بل وفهم طبيعة الشاعر نفسه، بخاصة والشعراء بعامة.

السؤال هو: لأى الفريقين ينتمى الشاعر ؟ هل هو من «البعض» الذين يحمل الليل إليهم السلام، أم من «الآخرين» الذين يحمل إليهم الليل الهموم والأكدار ؟

من أول وهلة، قد يظن المستمع أن شاعرنا ينتمى إلى الفريق الثانى الذين يؤرقهم الليل ويقلق مضاجعهم.

لكن الحقيقة أن «بودلير» من الصنف الأول، الذى يجد راحته عند حلول المساء.

أولا : لأن «وجيعة» الشاعر كانت تنشد هذا المساء وتريده، ونحن لا نستطيع أن نفصل الشاعر عن «وجيعته»، فهما واحد لا يتجزأ.

ثانيا : لأن المساء يكون الشاعر فيه وحده بعيدا عن «جموع البشر الخسيسة» أو «المعذبين»، الذين سيرد ذكرهم بعد هذه الرباعية مباشرة. ففى هذا المساء سيخلو الشاعر «بوجيعته» الأثيرة إلى نفسه، مفجرة الشاعرية وضائعة العظمة.

الرباعية الثانية

بينما جموع البشر الخسيسة ،

تحت سوط اللذة ، ذلك الجلاد الذى لا يرحم ،

سرعان ما ستجنى الحسرات من حفل العبيد ،

هات يدك ، يا وجيعتى ، وتعالى هنا ،

فى هذه الرباعية الثانية يؤكد الشاعر ما ذهبنا إليه من انتمائه للفريق الأول، فريق السلام.

ثم إن هذه الرباعية تتضمن تقديمًا وتأخيرًا، وهو من الملامح الكلاسيكية التى يحتفظ بها شعر «بودلير». هنا يقدم الشاعر الظروف المختلفة التى تجعله يؤثر الابتعاد عن «الآخرين».

إن باريس فى المساء كما هو معروف تكون مسرحاً للمتع الحسية التى يتكالب عليها الفرنسيون والأجانب على حد سواء بمختلف فئاتهم. فهم يقضون السهرات والليالى فى علب الليل والمنتديات والمسارح الرخيصة التى تتخصص فى عروض الجنس التى يتهافت عليها الأفراد والجماعات بحثا عن المتعة، وصرفاً للهموم والأكدار.

ولكن الحقيقة أنهم لا يجنون من وراء ذلك سوى المزيد من الهموم ومن الأكدار، فاللذة التى يمارسونها ما هى فى الواقع إلا عملية تعذيب بدنى ومعنوى تتكبدها وهم فى ذلك أشبه بالعبيد الذين يؤتى بهم فى حفلات الإله «ساتورن»، تلك الاحتفالات التى يقوم فيها طبقة العبيد بأدوار الأسياد، ثم سرعان ما يردون إلى واقعهم الأليم، واقع العبيد، فيلاقون ما يلاقون من سخرية واستهزاء وتحقير ما يفوق لحظات المتعة السابقة العابرة أضعافاً مضاعفة.

هذه المشاهد المكشوفة وما يخالطها من فسق وفجور، وما يعقبها من ندم وحسرة، يرفض الشاعر أن يشارك فيها بنفسه كما يرفض ذلك أيضا بالنسبة «للوجيعة»، من باب ﴿وَلَا تَقْرَبُوا الْفَوَاحِشَ﴾ (الأنعام: ١٥١) حتى مجرد الاقتراب للمشاهدة، لا يرضاه لنفسه ولا لرفيقته، فيرشدها، وهى الطفلة العصية، ويأخذ بيدها هاربين إلى خلوته:

«هات يدك، يا وجيعتى، وتعالى هنا،

(بعيدا عنهم)

وقبل أن نترك هذه الأبيات، نشير إلى ملاحظة مهمة تتعلق ببنية البيت الأخير من هذه الرباعية، والبيت الذى يليه، وهو الأول من الثلاثية الأولى. والرباعية الثانية تنتهى بهذا البيت «هات يدك، يا وجيعتى، وتعالى هنا،»

بعد البيت نجد «فاصلة». والعادة أن تنتهى الرباعية بنقطة تختمها. غير أن البيت لا يكتمل معناه إلا ببقية له هو بداية الثلاثية الأولى، أى البيت التالى الذى يبتدئ بعبارة «بعيداً عنهم».

ثم نجد النقطة فى منتصف البيت بعد هذه العبارة. وهذه لفتة رائعة يؤكد بها الشاعر على عملية الابتعاد التى يعبر عنها انفصاله عن جماعة الفجرة والفسقة، الذين يقترفون الآثام. حيث جعل هذا الفصل أو الانفصال فى التركيب اللغوى أيضاً، ففصل عبارة «بعيداً عنهم» عن نهاية الرباعية السابقة التى يصف فيها «حفل العبيد» وجعلها فى البيت التالى، ثم ختمها بنقطة تعدُ هى الأخرى فاصلاً ثانيًا تاليًا. وبذلك يكون الشكل - كما يقولون - موافقًا للمضمون.

وهنا تستوجب وقفة لابد منها، وهنا بالذات حيث يتجلى إعراض الشاعر عن الرذيلة ونفوره منها. هذه الوقفة نذكر فيها ما تعرض له «بودلير» وديوانه (أزهار الشر) الذى يضم فى طبعته الثانية هذه القصيدة التى بين أيدينا. فبمجرد أن صدر الديوان، تعاون أعداء «بودلير» وحساده مع بعض العقليات البرجوازية المتحجرة، وجاهروا بالهجوم على الشاعر وعلى الديوان. وكانت التهمة الرئيسية هى خدش الحياء العام.

وقد تركز الاتهام بنوع خاص حول ما اتصف به الديوان - على حد قول المدعى العام - من «واقعية مسرفة وتصوير للرذيلة».

وجاء فى دعوى الاتهام:

«لقد عمد الشاعر إلى تصوير كل شىء، وتعرية كل شىء. وراح ينبش فى الطبيعة البشرية وينقب فى أدق غضونها وأخص ثناياها، وعمد فى عرض هذه الطبيعة إلى استعمال لغة صارمة وأسلوب أخّاذ. كما بالغ فى تصوير الجوانب الممقوتة منها (...) وبذلك فقد خالف أصول الكلاسيكية والأعراف والتقاليد (...) تصوير شهوانى، يخدش الحياء العام (...)» ثم يستطرد المدعى العام مخاطبًا هيئة المحكمة:

«هل تعتقدون أن فى الإمكان أن يقول الكاتب كل شىء، وأن يصور كل شىء، وأن يعرى كل شىء. بشرط أن يذكر بعد ذلك ما تخلفه الرذيلة من نفور ؟ (...)»

ثم ختم المدعى العام دعواه طالبًا الرأفة بالشاعر حيث قال:

«ولتأخذكم الرأفة بالشاعر «بودلير»، فهو ذو طبيعة قلقة متقلبة، تفتقر إلى الاتزان ولكن ... لابد من حماية الأخلاق»

ما نريد أن نقوله فى هذا الصدد كفانا إياه الدفاع، حيث قال مركزًا دفاعه فى نقاط ثلاث:

١ - إن الالتزام الأخلاقى العميق يتجلى فى عنوان الديوان، ثم فى التصدير والتحذير الذى وجهه الشاعر للقارئ. وساق الدفاع شواهد مطولة من ذلك.

٢ - حق كل كاتب فى النقد:

لأن تأكيد وجود الشر لا يعنى إقراره الذى يُعد جريمة. إن شعراء الهجاء والكتاب المسرحيين والمؤرخين لم يتهموا فى يوم من الأيام بأنهم يمجدون الجرائم التى يصفونها أو يعرضونها على خشبة المسرح.

٣ - السوابق:

إن «بودلير» يُعد أقل جرأة من كثيرين من الشعراء والروائيين الذين لم يتعرضوا للهجوم أو المحاكمة. ثم ذكر المدعى كلا من «ألفريد دى موسّيه»، و «بيرانجيه» و «تيوفيل دى جوتييه» وغيرهم.

كان منطوق الحكم الذى شمل بالنفاذ كالتالى:

«رفض دعوى التجريم الخاصة بالتهجم على الدين، وقبل دعوى خدش الحياء العام والتقاليد». وقد حُكم على الشاعر بغرامة قيمتها مائة فرنك.

ومن الجدير بالذكر أن هذا الحكم صدر فى ٢٠ أغسطس ١٨٥٧، وكان الديوان قد صدر فى ٢٥ يونيو من العام نفسه. أى أن رفع الدعوى وإجراءات المحكمة وصدور الحكم، كل ذلك الذى ورد فى ست وأربعين صفحة لم يستغرق أكثر من خمسة وخمسين يومًا.

والآن نعود إلى القصيدة، إلى الشاعر المجنى عليه بتهمة خدش الحياء العام، وهو يريد أن يعتزل كل ما يمس هذا الحياء، ويأخذ بيد «الوجيعة» ليجنبها الانغماس فى عالم الأشرار الذى لا ينتج إلا شراً:

«هات يدك، يا وجيعتى وتعالى هنا،

بعيدا عنهم.

إن هذه النقطة التى يقف عندها الشاعر فى مفترق الطرق مع «الوجيعة»، وقد أمسك بيدها تأهبًا للابتعاد بها عن مصادر الشر، وهذه النقطة الترقيمية بعد عبارة «بعيداً عنهم» أقول هذه النقطة تعد حداً فاصلاً بين عالمين: العالم الواقعى المرذول الذى تحدثنا عنه حتى الآن والذى يتمثل فى هبوط الليل الذى يلف المدينة حاملاً السكينة لبعض سكانها والهموم للآخرين الذين يستسلمون لغرائزهم البهيمية ولا يجنون من وراء ذلك سوى الحسرة والندم، هذا هو العالم الذى يفر منه الشاعر.

أما العالم الثانى، فهو العالم المثالى أو الخيالى الذى يشكله وجدان الشاعر.

وهنا ينبغى أن يعرف أن هذه القصيدة نظمها «بودلير» وهو كهل كبير قبيل موته بسنوات قليلة. فلم يكن فى سن تسمح له بأن يغشى علب الليل وحياة العربدة والمجون التى يخوض فيها الآخرون، وبخاصة بعد ما تعرضت له حياته من عواصف منها تلك المحاكمة التى تعرضنا لها. فهو ينحو إلى العزلة يجتر ذكرياته ويسترجع ماضيه صوراً بعيدة مهزولة بفعل الزمن والكهولة.

... انظرى إلى السنين الغابرات ،

تطل من شرفات السماء ، فى ثياب باليات ،

والندم الساخر يبزغ من جوف المياه ،

والشمس العليلة تنام على قوس سفينة ،

وانصتى ، يا عزيزتى ، انصتى لليل الوديع يتقدم

كأنه تابوت طويل يزحف على المشرق .

إن ابتعاد الشاعر عما يخوض فيه المعربدون هو فى الواقع انسحاب إلى العالم الأثير إلى قلب الشاعر، عالمه الحقيقى، عالم الأعماق الذى يصوغه من صور الماضى وأصواته البعيدة الكليلة، الغامضة، أشبه بعالم سحرى يعبر فيه الشاعر عن صور داخلية، باطنية، فى لوحة مطموسة المعالم، والوجوه تهتز فى غير وضوح وجلاء. فيها نسمع صوت الشاعر يأتى من بعيد يترنم فى رقة وعذوبة ونشعر فيها بتلك السكينة التى تهبط فى النهاية نهاية القصيدة، أو نهاية الشاعر نفسه، أو نهاية الحياة بأسرها.

إن كل ما فى الثلاثيتين يوحى بالنهاية وبالموت: السنين الغابرات، شرفات السماء - الثياب الباليات - الندم الساخر - الشمس العليلة النائمة - ثم الليل الوديع الطويل كالتابوت يزحف على المشرق، أى على رمز الحياة.

هذا البيت الأخير أجمع النقاد على أنه البيت الذى لا يوجد له مثل فى بحر فى اللغة الفرنسية، بيت يوحى بالاستمرارية وباللانهاية.

«وانصتى يا عزيزتى، أنصتى لليل الوديع يتقدم»

* * *

شـــارل بودليــر

(١٨٢١ - ١٨٦٧)

الســـأم

إذا السماء الخفيضة الثقيلة جثمت أشبه بالغطاء

يطبق على النفس النائحة فريسةِ السأم المديد ،

وإذا طوقت سائر مدار الأفق البعيد

وصبت علينا نهارا أسود أشد حزنا من الليل البهيم ؛

«و إذا الأرض استحالت زنزانة » رطبة باردة ،

الأمل فيها كخفاش ينطلق ،

لا ينفك يضرب الجدران بجناحه المهيض

ويرتطم برأسه فى الأسقف المنتنة ؛

وإذا الأمطار نشرت سلالها الهائلة
تحاكى قضبان السجون العالية ،
وإذا فلول العناكب الخرساء الذميمة
بسطت خيوطهافى أعماق عقولنا ؛

حينئذ ، وعلى حين بغتة ، تُدوى أجراسٌ مسعورة
تصوب نحو السماء صراخا محموما ،
أشبه بأرواح هائمة لا موطن لها
تأخذ فى الأنين فى إصرار عنيد .

ونعوش طويلة ، لا طبول لها ولا ألحان ،
تتخطر بطيئا فى أعماق روحى أنا ،
حينئذ ، ينخرط الأمل المقهور فى البكاء ،
وإذا بالجزع الممض المستبد ،
يغرس فى جمجمتى المنكسة لواءه الأسود .

(من ديوان « أزهار الشر »)

* * *

قــراءة

أول ما تخرج به من سماع القصيدة مجموعة من الملاحظات الصوتية والإيقاعية، وكلها تتواءم مع الطابع العام الذى يطبع القصيدة وهو جو الملل والسأم وما يصحبه من نبرات الحزن والكآبة وما يتبع ذلك من الإيقاع البطىء الذى يعبر عن الألم والأنين.

أولى هذه الملاحظات تتمثل فى طول البيت، فالقصيدة من البحر الإسكندرى وهو أطول البحور الفرنسية.

«إذا السماء الخفيضة الثقيلة جثمت أشبه بالغطاء

«يُطبق على النفس النائحة فريسة السأم المديد ...

يضاعف من هذا الإحساس بهذا الطول أن معظم أبيات القصيدة تستمر فى الأبيات التى تليها دون أى فواصل، فالبيت الأول مثلا لا ينتهى بأية علامة ترقيم، بل يستمر فى البيت الثانى، وكذلك البيت الثالث مع الرابع، ثم السابع مع الثامن، ثم التاسع مع العاشر، وهكذا...

هذا الطول وهذه الاستمرارية يعكسان الشعور بالألم والمعاناة. وليس الطول على مستوى الأبيات وحسب، وإنما نجده أيضا على مستوى الكلمات المفردة التى تتضمن الكثير من الصوائت وحروف المد.

نضيف إلى ذلك كثرة الأصوات الأنفية التى تشتمل على حرفى M و N الميم والنون، وهى أصوات تشبه الأنين وتنسجم مع جو القصيدة العام.

من قبيل هذه الملاحظات الصوتية أيضا كثرة حروف الـ G,V,S وهى أصوات تترجم الإحساس بالضيق.

صحيح أن مثل هذه الملاحظات تتعلق بالأصل الفرنسى ولكن الترجمة العربية أيضا تعكس هذه الجوانب قدر المستطاع.

بعد هذه الإشارات الخاصة بالشكل العام للقصيدة والأصوات، ننتقل إلى الجوانب الدلالية أو المعانى.

أول ما نير إليه فى هذا الصدد هو أن الشاعر «بودلير» يبدأ ببعض الملاحظات الموضوعية التى يستوحيها من «منظر طبيعى خارجى» خارج ذات الشاعر. ثم تستحيل هذه الملاحظات الخارجية إلى صور داخلية. وهى ما توحى به إليه هذه الظروف الخارجية. هذا التحول من الموضوعى إلى الذاتى اشتهر به «بودلير» ويعرف باسم «التواصليات» أو «التداعيات». يتجلى ذلك كما قلنا فى مطلع القصيدة:

«فالسماء الخفيضة الثقيلة» توحى بالغطاء،

و «الغطاء» يستدعى معنى الزنزانة ثم

«السجون»

كما أن «سلال الأمطار الهائلة» تصبح

«قضبان السجون»

نتيجة لهذه التداعيات يكون لدى الشاعر شيئًا فشيئًا، الإحساس بالاختناق.

ومن الواضح أن الشاعر فى البداية يدرك أن هذه التداعيات ما هى إلا تداعيات وحسب. ومن ثم كانت أدوات التشبيه الواردة فى المقاطع الثلاثة الأولى من القصيدة، أى من البيت الأول حتى الثانى عشر، مثل قوله:

«أشبه بالغطاء» فى البيت الأول، حيث يقول:

«إذا السماء الخفيضة الثقيلة جشمت أشبه بالغطاء»

ومثل قوله فى البيت الخامس:

«وإذا الأرض استحالت زنزانة»

ومثل قوله فى البيت السادس:

«الأمل فيها كخفاش»

ومثل قوله فى البيت العاشر:

«تحاكى قضبان السجون» فى حديثه عن الأمطار.

لكن الأمر يختلف تمامًا فى النصف الثانى من القصيدة أى بدءًا من البيت الحادى عشر الذى يقول:

«وإذا فلول العناكب الخرساء الذميمة ...

ففى هذا الجزء الثانى تبدأ أدوات التشبيه فى الاختفاء لنجد أنفسنا أمام مجموعة من الكنايات:

«فلول العناكب الخرساء

«أجراس مسعورة

«نعوش طويلة

لقد تجاوز الشاعر مرحلة «التداعيات» الواعية ليتردى فى نوع من الوهم أو الإيهام، أو بمعنى أصح نوع من الهلوسة غير الواعية، لأن الصور التى تتراءى له أصبحت تمثل بالنسبة له الواقع الحى المعاش. فبالنسبة له، هناك بالفعل أجراس تدوى، وهناك بالفعل نعوش طويلة.

بعد هذا العرض العام نأتى إلى بعض التفصيلات الجزئية.

الرباعية الأولى تعرض لنا المنظر الخارجى أو حالة الطقس. فواضح أننا فى فصل الشتاء وأن الوقت مساء، فالسماء خفيضة ثقيلة «وهناك

توافق بين هذا الطقس والحالة النفسية عند الشاعر، إذًا، ففى البداية يوجد هذا الانسجام بين معنويات الشاعر وبين الظروف الطقسية الكئيبة المقبضة.

وقد سبق أن أشرنا إلى توافق المفردات المستعملة ومناسبتها للسياق، فالألفاظ جاءت طويلة بطيئة الإيقاع وكثير منها يشتمل على أصوات أنفية مما ينسجم مع المعنى الذى تعبر عنه الأبيات.

فى الجملة يمكن أن نقول إن الانطباع الغالب هو الحزن والكآبة ولكن هذا الانطباع خارجى، وهو وثيق الصلة بالطقس السائد.

إذا انتقلنا إلى الرباعية الثانية، وجدنا أنها تُستهل بـ «إذا» كالرباعية الأولى، فى الوقت الذى كنا نتوقع جوابا للشرط.

أما فيما يختص بالوصف، فقد أصبح يميل إلى الباطنية والتجريد. يتجلى ذلك فى ذكر الزنزانة والإحساس بها وتشبيه الأمل بالخفاش وما يترتب على ذلك من الشعور بالانقباض واليأس. وبذلك نكون قد تحولنا من الوصف الخارجى إلى التحليل الداخلى الباطنى.

وجدير بالذكر هنا أن كلمة «الأمل» وردت فى الفرنسية مبتدئة بحرف كبير أو كابيتال، مما يدل على أن الشاعر يعتبر الأمل كائنًا حيًا أو شخصًا مما سهل عملية تحويله إلى خفاش.

لكن الذى يجب أن ننوه إليه هو أن البيتين التاليين (السابع والثامن) يُلغيا الصورة التشبيهية السابقة، فالأمل نفسه وليس الخفاش هو الذى يضرب الجدران ويرتطم برأسه فى الأسقف المنتنة.

فى هذه الرباعية الثانية أيضا يكثر وجود الأصوات الأنفية والمقاطع الطويلة كما أن الأبيات وبخاصة فى الأصل الفرنسى تنتهى بحرف المد «I» «الياء» الذى يوحى فى نهاية البيت بالأنين والألم.

الرباعية الثالثة تجمع بين عناصر المنظر الطبيعى أو الخارجى أو التصوير المادى (فهناك المطر الذى يوحى بقضبان السجون)، وبين

الإحساس المعنوى الباطنى المجرد، فهذه فلول العناكب تسكن فى أعماق عقولنا تعبيرًا عن الأفكار السوداء. كما أن أوصافًا مثل «هائلة» و «عالية» أوصاف مادية محسوسة، فى حين أن «ذميمة» صفة مجردة.

بالرغم من شعور الكآبة والقهر، إلا أن الشاعر لا يزال متواصلا مع الواقع، فهو يعود إلى هذا الواقع على الأقل باستخدام المفاهيم المادية المحسوسة.

يختلف الأمر تمامًا مع الرباعية الرابعة حيث تنفصل عن الواقع الملموس وندخل عالم الوهم والخيال: عالم الجنون الشامل والهوس التام.

وإذا كانت الرباعية الرابعة مازالت تتردد بين الواقع وبين عالم الهلوسة، فإن الخامسة تعرض حالة جنون فعلى.

تبدأ الرباعية الرابعة بتفجير الأزمة ليس فقط بأصوات الأجراس المسعورة، وإنما أيضا بالإيقاع السريع.

فهل نحن أمام أجراس حقيقية يفجر دويها الأزمة ؟ أم هى أوهام الشاعر، ولا يخرج الأمر عن طنين الأذنين أو صوت الدماء المتدفقة فى الأوردة والشرايين ؟ أى لا يخرج الأمر عن الإحساس بنوع من الاضطراب الذهنى الذى يصيب الإنسان المرهق من فرط الفكر والهم ؟

لا يفوتنا هنا أن نشير إلى استخدام الشاعر لبعض العبارات القوية التى تبرز مشاعر الألم من مثل: تُدوى - تُصوب - صراخًا محمومًا - هائمة - الأنين - إصرار عنيد..

نلاحظ أيضا أن عبارة «فى إصرار عنيد» التى تختم هذه الرباعية ترد فى الأصل الفرنسى فى كلمة واحدة طويلة تغطى شطر البيت الثانى كله مما يعطى الإحساس بالطول، بطول الإحساس الذى لا يتوقف.

أول ما نلاحظه فى الرباعية الأخيرة، انفصالها عن بقية القصيدة ليس بالنقطة التى تسبقها وحسب وإنما بشرطة فى بدايتها. إنها تمثل اللوحة الختامية: النعوش الطويلة التى تتخطّر فى أعماق روح الشاعر.

هذه النعوش لا تصاحبها موسيقى إمعانًا فى تصوير الكآبة والحزن. كما أن اختيار الألفاظ يتوافق مع هذا الجو العام من مثل: المقهور. البكاء - الجزع - الممض - المستبد - أسود...

كذلك فإن عبارة «جمجمتى المنكسة» تصوير لقمة الخضوع والإذعان للألم والعذاب.

أما عبارة «لواءه الأسود» فهى قد تدل على لواء القراصنة، أو لواء الفاشية، ولعله مجرد اختيار يدخل فى إطار الجو العام الذى يطبعه الغم والهم والكرب.

أما استعمال الفعل «غرس» فى «يغرس فى جمجمتى أنا» فهو يصور الانتصار النهائى للكرب الذى يستولى على الشاعر ويطبق عليه من كل جانب.

وهكذا ينجح «بودلير» فى أن ينقل للمستمع ما يشعر به، بل ويجعله يشترك معه فى هذا الهوس، ويشعر بحدة الألم والجزع اللذين يستوليان عليه. وليس ذلك على مستوى الصور وتداعياتها وحسب، وإنما أيضا على مستوى اللغة بمفرداتها المعبرة وإيقاعاتها وبأصواتها عن أحاسيس القهر والغم التى تستقر فى أعماق الشاعر.

* * *

شـــارل بودليـــر

(١٨٢١ - ١٨٦٧)

الحياة الماضية

سكنت أمداً طويلا تحت أروقة فسيحة

تصبغها الشموس البحرية بألف نار،

وكانت أعمدتها الكبرى، القائمة الشامخة،

تجعلها فى المساء كالمغارات البازالتية.

وكان هدير الأمواج وهو يطوى صور السماوات،

يمزج بطريقة مهيبة وخفيّة

النغمات الصاخبة لموسيقاه الغنية

بألوان الغروب المنعكسة فى عينىّ.

هنالك عشت وسط الملذات الهادئة،
بين زرقة السماء، والأمواج، والمباهج الرائعات
والعبيد العراة، المضمّخين بالعطور،

الذين يرطبون جبينى بسعف النخيل،
وهمّهم الوحيد أن يعرفوا السرّ الأليم
الذى كان يضنينى.

(أزهار الشر)

* * *

قـراءة

قـصـيـدة (الحـيـاة الماضـيـة) تقع فى ديوان (شـجن ومـثل أعلى) بعـد قصيدتين حزينتين يغلب عليهما الشجن والمعاناة ، وهما قصيدتا (العدّو) و (النحس). فتحت وطأة الضيق بالحياة الواقعية ، عمد الشاعر إلى عالم الرؤى يحلم فيه بحياة ماضية هى فى الوقت ذاته بعيدة فى المكان كما هى بعيدة فى الزمان. ومن ثم كان الانتقال من الشجن (هنا والآن) إلى المثل الأعلى (هناك وفى الماضى) ذلك المثل الأعلى الذى يتخذ هنا فى القصيدة صورة الفردوس المنشود.

الرباعيتان الأوليان تصفان هذا العالم الفردوسى الذى تحفه السعادة ، ولكن هذه السعادة لا تلبث فى الأبيات الأخيرة أن تفسد حينما تشير إلى ما يعانيه الشاعر من ألم دفين.

وإذا كان الأمـر كذلك ، فـإننا سنعـرض فى البـداية أسـبـاب سـعـادة الشاعر، ثم نتطرق إلى دور الفن وقدرته على تغيير وضع الشاعر من حال إلى حال.

السعادة فى مفهوم بودلير:

قـصـيـدة (الحـيـاة الماضـيـة) تقـدم لنا صـورة للسـعـادة الكاملة فى نظر بودليـر. يعـرضـهـا علينا فى ثلاث صـور من خـلال الرباعـيـتـين الأولـيـين والثلاثية التالية لهما.

السعادة عند (بودلير) تتسم بانبساط وسعة فى الفضاء بحيث يبدو هذا الفضاء هائلا لا نهائيا ، فالبيت الأول يشير إلى «أروقة فسيحة» ، والبيت الثالث يشير إلى«أعمدة كبرى» . هذا العالم المتعاظم ماديا هو أيضا متعاظم مجازياً. «فالأعمدة الكبرى» هى أيضا هائلة «شامخة» (البيت الثالث) والموسيقى «صاخبة» و «غنية» (البيت السابع). فى هذا الجو المطبوع بالفخامة حيث الشاعر بين «عبيد عراة» يبدو وكأنه إقطاعى شرقى مستبد يأمر فيطاع ويقوم الجميع على راحته.

من سمات السعادة البودليرية أيضا النور الشديد الطاغى، فالشمس الساطعة التى يزيد من نورها انعكاس أشعتها فوق البحر ، جاء التعبير عنها باستعمالات كثيرة لحالة الجمع التى تقوم مقام أفعل تفضيل عند بودلير ، كما جاء فى البيتين الأوليين:

«سكنت أمداً طويلا تحت أروقة فسيحة

تصبغها الشموس البحرية بألف نار ،

هذا الضوء الساطع الغنى الذى يصاحب جميع أحلام بودلير السعيدة، يبدو كذلك فى استعمال لفظ «رائعات» الذى جاء فى حالة الجمع أيضا.

ومن ناحية أخرى ، فإن كثافة الضوء واللون استدعت الموسيقى القوية الصادرة عن الأمواج. فنحن نقرأ :

«وكان هدير الأمواج وهو يطوى صور السماوات ،

يمزج بطريقة مهيبة وخفية

النغمات الصاخبة لموسيقاه الغنية

بألوان الغروب المنعكسة فى عيبى». (الأبيات: ٥ ـ ٨)

وبذلك نجد أمامنا سيمفونية من الأصوات والألوان تتحقق قوتها من التأثيرات المتبادلة. فجلبة الأمواج تثريها سيمفونية اللون الأحمر واللون

الذهبى المنعكس من غروب الشمس ، كما أن بريق الشمس يمتزج بموسيقى هدير الأمواج.

ويتجلى لنا العنصر الثالث من عناصر السعادة البودليرية فى حلول حاسة الشم محل حاسة السمع فى الثلاثية الأولى (الأبيات: ٩-١١) حيث نقرأ:

«مضمّخين بالعطور»

وبذلك يكتمل جو «المباهج» (البيت: ٩) والحسية الشرقية التى يشار إليها بـ «سعف النخيل» (البيت: ١٢) أى من خلال نباتات استوائية ومن خلال الأجساد العارية:

«والعبيد العراة ، المضمّخين بالعطور» (البيت: ١١)

وهنا تجدر الإشارة إلى أن افتنان (شارل بودلير) بالعطور الشرقية وبالبشرة المخلسة أو السوداء يذكرنا بافتتانه بـ (جاناً دوفال) فى حياته الخاصة ، وهى امرأة مخلسة.

ولا ننسى فى هذا الصدد الإشارة إلى الهدوء الذى يصاحب المباهج حيث نقرأ فى البيت التاسع: «الملذات هادئة» .

البعد الروحانى فى شعر بودلير:

ومع ذلك ، فإن قصيدة (الحياة الماضية) ليست مجرد تصوير لحياة فردوسية. فمن خلال هذه القصيدة يكشف لنا الشاعر عن الجانب الروحانى فى عالمه الشعرى.

إننا لا نبالغ إذا قلنا إن كل قصيدة من قصائد (بودلير) توحى بنوع من المشاركة فى طقس سرى نشاهد فيه احتفالا بأسرار الكون وبما يتضمنه من خفايا. وهذا واضح تماما فى القصيدة التى أمامنا.

يتحقق ذلك أولا من خلال بطء الإيقاع الشعرى. كذلك فإن الكشف عن أسرار الطبيعة وتتابع الصور يأتى مطبوعاً بشعور بالمهابة والعظمة:

«هدير الأمواج وهو يطوى صور السماوات ،

يمزج بطريقة مهيبة وخفيّة». (البيتان: ٥ ، ٦)

وبذلك فإن المفردات تتخذ طابع الروحانية الواضحة ، إن لم نقل الدينية. فـ «صور السماوات» (البيت ٥) ليست مجرد انعكاسات السماء ؛ بل إن هذه «الصور» تبدو كأنها رموز لعملية الخلق الإلهية. كما أن وصف النغم الموسيقى بـ «القدير» (البيت ٧) يذكرنا بالله القدير خالق العالم. فهذه الصفة من صفاته تعالى.

كذلك فإن تسمية القصيدة بـ (الحياة الماضية) يضعنا أمام غموض معين. فهل الموضوع موضوع ذكرى معينة أم حياة أخرى سبقت الحياة الحالية ؟ المهم أن ذلك كله يقوى الشعور بما يغلف القصيدة من جو روحانى ، بالإشارة إلى ظاهرة تناسخ الأرواح .

كذلك ، يمكننا أن نتحدث عما فى القصيدة من رمزية تتعلق بالأماكن. فتشبيه «الأروقة الفسيحة» (البيت الأول) بالمغارات البازلتية (البيت ٤) يضفى على هذا العالم طابعا لغزياً. إن كلمة مغارة فى اللغة اللاتينية تشير إلى سرداب أرضى تختفى بداخله جميع أسرار العالم. كما أن الإشارة إلى «الأروقة» يستدعى عملية التأمل والخلوة ، أى إلى نوع من الحياة الروحانية. وأخيرا فإن «الأعمدة الكبرى القائمة الشامخة» (البيت الثالث) بما تتضمنه من منظور رأسى تقوم بدور الصلة بين الأرض والسماء مثل «الأشجار الأعمدة» الواردة فى قصيدة (تداعيات) للشاعر نفسه حيث يقول:

«الطبيعة معبد به أعمدة حية

تصدر فى بعض الأحيان كلاما مبهما»

هذه الرمزية فى الأماكن تركز على سمة أساسية فى شعر (بودلير) وهى فك الرموز: فهذه الرموز تكشف عن الحقيقة الروحانية التى تختفى تحت الظواهر المادية المحسوسة.

مما تقدم ندرك أن الشعر يقوم بدور المصلح الذى يصالح الإنسان مع الطبيعة والعالم. لنتأمل أولا قدرات الفن على ذلك ، ثم حدوده التى لا يتجاوزها.

فى الأبيات الثلاثة الأولى ، يعطى الفن شكلاً وكيانًا للحلم البودليرى. إن هدير الأمواج يثير حلم الشاعر وتأملاته. الأمر الذى يتحقق من خلال سلسلة متتابعة من اللوحات. و بودلير هنا يستوحى فى الواقع بعض الأعمال الفنية المشهورة. فالرباعية الأولى بما تتضمنه من أروقة وأعمدة تحيلنا إلى اللوحات الكلاسيكية لـ (كلود جيلليه) المشهور بـ (لوران) وهو مصور من القرن السابع عشر. أما اللوحة الثانية التى تتميز بالحركة («هدير الأمواج وهو يطوى صور السماء» (البيت ٥) فهى صادرة عن الجماليات الرومانسية ، وهى تذكرنا بلوحات الفنان الشهير (دى لاكروا) الذى كان يعجب به (بودلير). أما اللوحة الأخيرة الواردة فى الأبيات الست الأخيرة فهى تصور مشهداً شرقيًا غريبًا عن بيئة الشاعر الذى يظهر بين العبيد العراة.

إذًا الفن يبرز الطبيعة ويضفى عليها طابعًا مثاليًا. غير أن الفن والشعر لا يكفيان لتحقيق السعادة: فهذه هى اللوحة الأخيرة تنال من جمال الصورة الفردوسية. فلماذا يشعر الشاعر بالحاجة ليرطب جبينه العبيد العراة ؟

«الذين يرطبون جبينى بسعف النخيل».

هل ذلك بسبب حرارة الجو ، أم هى الحمى التى تنخر أعضاءه خفية ؟ إن الإشارة إلى الجبين بالذات يجعلنا نميل نحو التفسير الثانى. إن الجبين هنا جاء على سبيل الكناية ، فهو لا يدل على جزء من الوجه البشرى بقدر ما يدل على أفكار الشاعر واستعداده للمعاناة. إن الانطباع السلبى يتأكد فى البيت التالى حيث مهمة العبيد ثم التعبير عنها بكلمة

«الهمّ» (البيت ١٣) التى ينبغى أن نضفى عليها قوة المعنى الذى لها فى القرن السابع عشر ، وهو «انشغال البال» ، وكذلك تم التعبير عن ذلك بانقطاع العبيد لهذه المهمة وحدها :

«وهمّهم الوحيد أن يعرفوا السر الأليم

الذى كان يضنينى» (البيتان: ١٣ ، ١٤)

إن الداء الذى يعانى منه الشاعر داء دفين «السر الأليم» (البيت ١٤). فما هو هذا السر الأليم ؟ الحقيقة أننا بصدد نوع من الشعور بالنفى المزدوج. أولاً لأن الشاعر لا يستطيع أن يعثر على البراءة والبساطة اللتين هما من خصال الإنسان البدائى (بعكس العبيد السود) ؛ ثانيا لأن هذه الحياة الماضية تذكره بحياة أخرى ، فردوس مفقود ، بسبب الخطيئة الأولى.

وهكذا تطالعنا قصيدة (الحياة الماضية) بوصفها نصاً من النصوص الكبرى فى القرن التاسع عشر. ففيها نجد ذكراً من أهم وأروع أذكار السعادة. ولكن يدهشنا فى هذه القصيدة التطور الذى طرأ على الشعر فيها . فالشعر لم يعد وصفاً للعالم ، وإنما هو كشف عن عالم مثالى من خلال الرموز والتجاوبات والتداعيات. وأخيرا تتضمن القصيدة غاية ملحة من غايات الفن ، ألا وهى المصالحة التى يعقدها الفن بين الإنسان وبين العالم.

* * *

سوللى برودوم

(١٨٣٩ - ١٩٠٧)

وعاء الزهر المحطم

وعاء الزهر الذى ماتت فيه هذه الزهرة،

انفطر بضربةٍ من المروحة.

الضربة مسّته مساً بالكاد،

ولم ينمّ عن ذلك أى ضوضاء.

لكن الرضرضة الخفيفة،

وهى تنخر فى الزجاج يوماً بعد يوم،

وتتقدم فى خفاء،

طوقته بطيئاً بطيئاً.

وتسرب ماؤه العذب نقطة نقطة.
وذوى رحيق الزهور وتبخر.
ولم ينتبه لذلك أحد.
لا تمسه بيدك، فقد تحطم.

وهكذا غالباً يد المحبوب،
تمس الفؤاد فترضرضه.
ثم ينفطر الفؤاد من تلقاء نفسه،
وتموت الزهرة من الحب.

وهو فى عيون الناس سليم لم يمس،
يشعر بجرحه ينداح،
ويبكى بصوت مكتوم جرحَه الدفين :
لقد تحطم، فلا تمسه بيدك !

(الحياة الباطنية)

* * *

الشاعر

اسمه الأصلى رونيه ـ فرانسوا ـ أرمان برودوم، و (برودوم) معناها فى اللغة عضو فى محكمة منتخبه تتكون من ممثلين عن الإجراء وأصحاب الأعمال وهى كُنية خلعها عليه أهله الذين كانوا يعدّونه للقضاء (مثل موليير والمتنبى ... إلخ) عاش منذ طفولته مع أم قاسية منغلقة على نفسها وطفلها بسبب ترملها المبكر. شاعر وفيلسوف، له مكانة متميزة بين شعراء القرن التاسع عشر، كما سنرى. حصل على الثانوية العامة من القسم العلمى عام ١٨٥٦، لكى يلتحق بكلية الهندسة، حينما داهمه مرض فى عينيه منعه من الاستمرار فى الدراسة. كانت أسرته تتوقع له مستقبلاً باهراً فى مجال الصناعة، فبعثت به إلى مدينة «ليون» وألحقته بمصانع (كروزو) الشهيرة.

لكن ميوله الأدبية جعلته يعود إلى باريس عام ١٨٥٧ ويتقدم للثانوية القسم الأدبى ويدرس القانون. ثم يعمل فى مكتب موثق للعقود. والحقيقة أن «سوللى»، كما قال أحد النقاد «لم يُخلق لا لسكون الدفاتر والمحفوظات، ولا لضجيج المصانع والآلات.» فسرعان ما تكشفت موهبته الحقيقية. ففى عام ١٨٦٥، وبتشجيع من بعض الأصدقاء، نشر «سوللى» أول مجموعة من قصائده بعنوان (أشعار وقصائد)، تطوع صديق له فقدّمها إلى «سانت بوف» الكاتب الشهير، والناقد المعروف.

يقول الصديق فى تقديمه:

«إما أن الصداقة خدعتنى فى الحلم، وإما أنك ستجد ما يدهشك فى هذا الديوان. فهو، إن لم أكن مخطئاً، يكشف عن حركة جديدة فى الشعر، وعن مطلع موهبة شعرية تتلمس طريقها».

والحقيقة أن هذا الديوان الأول وضع صاحبه من أول وهلة فى مكانة متميزة بين شعراء عصره. إذ كشف عن شاعر متمكن، أو بمعنى أصح عن أستاذ، شاعر له سحر نادر وعميق. لم يغب عنه شىء من شمائل الإنسانية جمعاء. كشف الديوان عن طبيعة إنسانية تتمتع بقوة فائقة وعذوبة ورقة حساسية، تربطها بالبشر جميعاً، وعلى اختلاف مشاربهم، عرىً وثيقة لا تُعد ولا تحصى، تفرح لفرحهم وتتألم لآلامهم. وإذا كان النقاد قد تنبهوا إلى هذه الحقيقة من أول مجموعة شعرية لـ «سوللى»، فإن الشاعر نفسه يعبر عن ذلك فى الأبيات التالية:

«أنا أردت حب الأشياء جميعاً والناس، وأنا حزين.

«لأننى أستكثرت من أسباب عذاباتى وشقائى،

«وروابط لا حصر لها، ضعيفة هشة، تقيدّنى إلى الأشياء.

وفى صورة رمزية تفيض عذوبة ورقة، يتحدث الشاعر عن الألم الخفى الذى ينغص على كبار الشعراء حياتهم ويفسد عليهم مسراتهم وأفراحهم، حينما يعجزون عن التعبير عن دخيلة نفوسهم، وعن مشاعرهم الحقيقية، فيقول:

«ليت شعرى، حينما أصرّح لك بأشعارى،

«لا يتعرفها فؤادى وتصبح غريبة عنى.

«أفضل ما عندى يبقى فى أعماقى.

«وأشعارى الحقيقية لن يقرأها أحد غيرى.

فى تلك الفترة، كان نفر من الشعراء الشبان الذين تكوّن منهم فيما بعد مجموعة شعراء البارناس، قد عكفوا على نشر إنتاجهم فى الجريدة التى

تحمل اسمهم (البارناس. وهو اسم جبل فى بلاد الإغريق: بارناسوس، مخصص لـ «أبولو» إله النور والفنون والكهانة) وقد اعتاد هؤلاء الشعراء الشبان أن يضمهم اجتماع يومى عند الناشر وصاحب الجريدة ALPhonse Lemerre بين الرابعة والسادسة مساءً.

فى تلك الاجتماعات، عُقدت الجلسات البارناسية الشهيرة قبل الاتفاق على هذا الاسم الذى أصبح علماً عليها وعلى شعرائها.

فى تلك الآونة كان «سوللى»، الذى خصّه الناقد «سانت بوف» بمقال طويل، ينأى بنفسه عن الانخراط فى المعارك الكلامية والمنافسات الشخصية التى كانت تحتدم بين زملائه الشعراء الذين كان يأخذ عليهم اهتمامهم الزائد بالعالم الخارجى للأشياء، أو بالظواهر وقضايا الشكل. كان مزاج «سوللى» المنطوى على نفسه يجعله دائم التفكير فى قضايا الإنسان الداخلية التى يطرحها عليه ضميره ووجدانه. لقد اختار «سوللى» أن يكون من شعراء الباطن.

بعد أن نشر مجموعة من قصائده فى جريدة (الفانتازيا) التى كان يديرها الناقد «كاتّول ميندیه» Cattule Mendés، كتب أيضاً فى صحيفة (الفن) التى تحولت فيما بعد إلى دورية شعرية باسم (البارناس المعاصر).

على النقيض من الكثيرين من شعراء البارناس، الذين اتجهوا نحو استلهام المعابد الهندية القديمة وغيرها، عكف «سوللى» على الاهتمام بالإنسان الحديث المعاصر.

كذلك كانت له اهتمامات علمية وفلسفية. كل ذلك لم يجعله يندمج مع مجموعة شعراء البارناس، حتى إن قطباً من أقطابهم وهو Leconte de Lisle والذى كان يكن لـ «سوللى» كل الاحترام والتقدير كتب يقول: إن «سوللى برودوم» شاعر بمعنى الكلمة، لكنه ليس من الدار. (يقصد أنه ليس من البارناس تماماً). لكن الحقيقة أن «سوللى برودوم» ينتمى إلى حركة البارناس عن طريق احترامه للفن وترفعه عن الإنجاز السهل

الميسور. وعن طريق السعى إلى «الجمال الكامل» الذى يمثل السمة الوحيدة المشتركة بين شعراء البارناس.

أثناء حصار باريس، تم تعيين «سوللى» ضمن الحرس الوطنى. ونشر فى جريدة (العالمان) Les deux mondes بعض القصائد، جمعها فيما بعد تحت عنوان (انطباعات الحرب). وفى القصائد الجميلة التى نشرها عام ١٨٧٤ وشارك فيها فى الحداد الهائل الذى خيّم على الوطن، راح «سوللى» يحث شباب الجيل الصاعد على أن «يشب ويكبر بلا خوف أو ندم».

ومن عام ١٨٦٦ وحتى عام ١٨٧٢، كان قد نشر تباعاً عدداً من الدواوين كانت بالترتيب (المحن، مسوّدات إيطالية، حالات العزلة، الأقدار.) فى هذه القصائد تأكدت سيطرة الشاعر على أدواته الفنية، فى مزيج من الصفات القوية التى جمعت بين الفنان والفيلسوف ورجل الأخلاق.

فى تلك الفترة أيضاً بدأت أشعار «سوللى» تكتسب بعداً إنسانياً يضفى على إنتاجه مزيداً من الرقة والعذوبة. واستطاع فى مجموعات مثل (الانضباط ، والسعادة، والرقة العميقة)، أن ينجح فى التعبير عن مفاهيم وصور ظل التعبير عنها حتى ذلك الوقت فى حكم المستحيل أو الممتنع. وبدءاً من عام ١٨٨٨، غلب على إنتاج «سوللى» الميول التحليلية والفكرية، وأوقف شعره بالكامل على القضايا الفلسفية التى تتناول الوضع البشرى والوجود الإنسانى. انطلاقاً من بداية متواضعة فى قصيدة (وعاء الزهر المحطم)، على حد تعبير أحد النقاد، ووصولاً إلى الذرى السامية فى قصيدة (الدب الكبير) وقصيدة (السّمت أو الأوج). جعل «سوللى» يحلّق فى آفاق الفكر الصافية، أشبه بالنسر الذى يعرج فى طبقات الجو العليا. يقول «كاتّول ميندیه» واصفاً إنتاج «سوللى» فى هذه الفترة: «أنعم بهذا الإنتاج الحافل الرائع ! أنعم بهذه الحياة الموقوفة على خير الفكر والعمل. تبجيل يحف بهذا الرجل العظيم من كل مكان ، يفتن الشعراء والفلاسفة،

سـواء بسـواء، بحلمه الذى يحس ويفكر ويبدع ويؤمن» وإذا كـان «سـوللى» يصـيب أفئـدتنا وعـقـولنا بشـىء من القلق والجـزع، فـذلك لأنه كشـاعـر إنسـانى غـيـبى فى جـوهره، وبكل إنتـاجـه المنوع وفلسـفتـه التى تدعـو إلى الرضـا الموجع، وبشكوكه الدينية، يُعد بحق رجل عصـره، الذى عبـر عن كل ما فيه من كرب وهم وغم.

إن القـارئ، أى ـ قـارئ ـ لا يمكن إلا أن يجـد فى هذا الشـاعـر المتـأمل المحزون صديقاً عطوفاً يحمل له العزاء والمواساة .

ومن ثم كانت آيات التكريم التى اختص بها المسئولون الشاعر «سـوللى برودوم»: فى عـام ١٨٧٧ منحـه المجـمع الفـرنسى جـائزة فـيليـه Vilet عن مجموع إنتاجه.

وفى عام ١٨٨٢، تم انتخابه عضواً فى المجمع الفرنسى.

وفى عام ١٩٠١ حصل على جائزة نوبل. وبالمكافأة المالية التى خصصت لها، أنشـأ «سـوللى» جائزة فى الشـعر تخصص فى كل عـام لنشـر أول ديوان لشاعر يتم اختياره، فى مسابقة تشرف عليها جمعية رجال الأدب.

* * *

قــراءة

بادئ ذى بدء نقول إن شهرة القصيدة وإعجاب القراء بها جعلت «سوللى» يعرف بأنه شاعر قصيدة (وعاء الزهر المحطم). القصيدة فى مجملها تعالج فكرة رقيقة فى حد ذاتها، يتضمنها البيتان رقم ١٣، ١٤ «... يد المحبوب، تمس الفؤاد فترضرضه».

مجرد معالجة مثل هذه الفكرة يكشف عن حساسية الشاعر المفرطة، والارتباط الوثيق بينه وبين الناس والأشياء. وقد سبق أن عبر عن ذلك شعراً أيضاً حيث يقول:

«إنّى أردت حب الأشياء جميعاً والناس، وأنا حزين.

لإنى استكثرت من أسباب عذاباتى وشقائى.

«وروابط لا حصر لها ضعيفة هشة تقيدنى إلى الأشياء.

«كل ما فى الكون يفتنى سواء بسواء.»

والشاعر فى قصيدة «وعاء الزهر المحطم» يلمح إلى تجربة ذاتية أو جرح شخصى أشرنا إليه فى عرضنا للسيرة الذاتية، حينما تحطم قلبه على أثر تعرضه لجفاء الفتاة التى أحبها لكنها تزوجت غيره، وظل يتذكرها طول حياته.

ومن ثم كان الشعور العام الذى يطغى على القصيدة هو الحزن الرقيق المتحفظ. الحزن جاء التعبير عنه فى مجموعة كبيرة من الألفاظ

والتعبيرات منها: « مات» (مرتين)، مرة فى الرباعية الأولى، ومرة فى الرباعية الأخيرة، كأن الموت يطوق القصيدة بقوسين من الموت. ثم «حطم» (ثلاث مرات). «رضرض» (مرتين) «انشرخ»، « نخر»، «ذوى» «جرح» «بكى» ... إلخ.

أما الرقة، فقد جلّتها ألفاظ وعبارات كثيرة مثل:

وعاء الزهر نفسه، الزهرة، المروحة، مس، بالكاد، خفيفة، الزجاج، شيئاً فشيئاً، ماء عذب، تسرب، نقطة نقطة، بصوت خفيض ... إلخ.

وأما التحفظ أو التكتم، فقد خدمته ألفاظ مثل:

لم ينمّ، أى ضوضاء، نخر، لا يتنبه، بصوت مكتوم، جرح دفين ... إلخ.

كذلك فإن هذا الحزن الذى يمثل الشعور الغالب على القصيدة، يغذيه من الناحية الصوتية تكرار أصوات تعبر عن الحزن وما يرافقه من ألم وحسرة. هذه الأصوات تعبر عنها حروف معينة تكررت فى ثنايا القصيدة مثل:

V, F, C, S

كذلك يأتى التعبير عن هذا الحزن صوتياً من خلال المقاطع الصوتية الطويلة. والمقاطع الصامتة المكتومة التى تعبر عن الأنين. ثم الأصوات الأنفية.

ومن الطبيعى أن يظهر هذا الجانب الصوتى فى النص الأصلى للقصيدة.

ومن الجدير بالذكر أن العلاقة بين الرمز وهو (وعاء الزهر المحطم) وبين القلب المحطم علاقة مناسبة منطقية.

وبذلك فالقصيدة تشكل كلاً متكاملاً.

ولكن يمكن تقسيمها إلى قسمين:

١ - الرمز المادى وهو (وعاء الزهر المحطم).

٢ ـ الفكرة وهى مستقاة من الحياة الاجتماعية:

قلب حطمته يد المحبوب وهى فكرة عبر عنها الشاعر بكل يسر ووضوح.

إذًا الرمز مناسب لما يربطه بالفكرة من ملامح مشتركة. يلاحظ أن البيت الختامى فى كلا القسمين هو نفسه، ولكن مع قلب الشطرين. ففى القسم الأول: «لا تمسه بيدك، فقد تحطم» وفى القسم الثانى يصبح: «لقد تحطم، فلا تمسّه بيدك»

وإذا كانت القصيدة تتألف من خمس رباعيات، فإن الرباعية الأولى تعرض الموضوع باختصار، والثانية تشرح، والثالثة تسوق النتيجة. أما الرابعة والخامسة فتنقلنا إلى المستوى الإنسانى وهو المشبه.

وجميل ومنطقى من الشاعر أن يأتى وعاء الزهر المحطم فى حالة المعرفة.

أما المروحة التى سببت التحطيم فهى نكرة. ولكن من الواضح أن المستخدم للمروحة أنثى، لكن رقة الشاعر منعته من التصريح بتعريف الفاعل الحقيقى والذى حرّك المروحة.

ثم إن التحذير من مس الوعاء الذى ورد فى الرباعية الأولى، وفى الرباعية الأخيرة، هذا التحذير يؤخذ على أنه خوف على الوعاء نفسه وخوف على الشخص الذى يهم بمس الوعاء.

وفى الحالتين ما يدل على رقة الشاعر.

وإذا كان الشاعر قد جعل الضربة التى حطمت الوعاء نكرة حتى لا يحدد الجانى، فإنه كذلك ينتحل العذر للضربة فهى مست الوعاء مسًا خفيفاً، بالكاد.

وأخيرًا فالموضوع كله يدخل فى إطار الجوّانية أو الباطنية التى اشتهر بها الشاعر. فهو كما يقول النقاد «شاعر الحياة الداخلية أو الباطنية».

فالموضوع يتعلق بالمشاعر الخفية عن الأنظار، حيث إن القلب رغم إصابته وتحطيمه كما يقول الشاعر، فهو «فى عيون الناس سليم لم يمس»، لكنه على حد قوله أيضاً «يبكى بصوت مكتوم، جرحه الدفين». مشاعر تنطوى على ذاتها ولا تعلن عن نفسها كما يفعل غالبية الشعراء الرومانسيين، وهذا ما يميز « سوللى» عنهم.

* * *

بـــول فالـيــــرى

(١٨٧١ - ١٩٤٥)

المقبرة المطلة على البحر

كلا، كلا، انهض، فى التأريخ المتتابع!
حطم، يا جسدى، هذا الشكل المستغرق فى التفكير .
واجْرَع، يا صدرى، ميلاد الريح!
نسمة بردٍ منعشة صعدت من أركان البحر،
ردّت لى روحى ... يا للقوة شبّعها الملح!
فلألحق بالأمواج، كى أُخرج حيا منها!

أجل! يا للبحر الهائل المطبوع بالهذيان،
يا جلد الفهد، يا جلباب مثقوب .
بِألوفٍ من صور الشمس المعكوسة،

يا أفعى هاجت، سكرى بالجسد الأزرق،
تنهش ذيلك المتلألئ،
فى جلبة هى أشبه بالصمت .

الريح تهب! ... ولابد من خوض الحياة!
كتابى تفتحه الريح العاصفة وتغلقه،
الموج المتفتت يتدفق من سطح الصخر .
طيرى، طيرى، يا صفحات مبهورة!
كسّر يا موج، كسّر بالأمواج المسرورة .
هذا السطح الهادئ كانت تعلوه شراعات تمضى!

(من ديوان «مفاتن»)

* * *

الشاعر

ولد بول فاليرى فى مدينة «سيت» Sete عام ١٨٧١، تأثر فى شبابه الأول بكل من الكاتب ويزمانس Uysmans والشعراء فيرلين ومالارميه وببير لوى الذى ارتبط معه بعلاقة صداقة.

بدأ ينظم الشعر وهو ابن الثامنة عشرة. غير أنه تعرض لأزمة فكرية من جراء إمعانه النظر والتأمل فى طبيعة الفكر الإنسانى وأثر العقل الباطن على طريقة التفكير. حينئذ توقف عن الكتابة واعتزل الأدب. وكرس وقته فى معرفة ذاته والوصول إلى أغوار نفسه، وذلك عن طريق القيام بنشاط ذهنى يتمثل فى تسجيل يومى دقيق لعمل العقل الباطن على العقل الباطن نفسه، وعلى كل من الزمن والحلم واللغة.

خرج فاليرى من هذا النشاط الجبار بأكثر من مائتين وخمسين كراسة نُشرت على مدى ست سنوات متواصلة، فيما بعد أى بعد وفاة الشاعر فى الفترة من ١٩٥٧ حتى ١٩٦١.

بعد أن نشر فاليرى بعض القصائد الرمزية أدرك أن الشعر فى حد ذاته لا يهمه، فهو ليس سوى لون من ألوان النشاط الفكرى والتدريب العملى على المنهج الذى سنّه لنفسه فى التحليل النفسى والرياضى. وحاول أن يحيط بهذا النشاط فى لحظات مولده ونشوئه.

وقد كتب بهذا الخصوص دراستين : الأولى «مدخل إلى منهج ليوناردو دافينشى» عام ١٨٩٥، والثانية «سهرة مع السيد تست» عام ١٨٩٦.

ومن الواضح مغزى اختيار فاليرى لهاتين الشخصيتين مادة لدراسته. فالأولى هى شخصية ليوناردو دافينشى المعروف بوصف «مفكرا عالميا» كتب فى شتى فنون المعرفة، فهو يرمز إلى تفوق العقل الإنسانى وسيطرته. أما السيد تست فهو شخصية خيالية كرس حياته للمعرفة وانسلخ من دوامة الحياة الفارغة واضطراباتها العقيمة منقطعا للنشاط الذهنى المستنير.

ومن عجب أن فاليرى حاول أن يكون نفسه صورة لهذا البطل الأسطورى، فاعتزل الناس كما أسلفنا وهجر الشعر أيضا مكرسا وقته للبحث العلمى والتحليل الفكرى وبالذات فى مجال الرياضيات البحتة.

وعلى إثر إلحاح من الكاتب «أندريه جيد» صديق الشاعر، قرر بول فاليرى فى عام ١٩١٢ أن يعود إلى قصائد شبابه، ويعيد النظر فيها. ويضيف إليها «تمرينا» أثمر بعد أربع سنوات من العمل المتواصل قصيدته المشهورة ورائعته الأولى بعنوان «السفينة الشابة» والتى وصفها بأنها «تدريب» وتطبيق لمنهجه فى الفكر.

كان النجاح الذى حققته هذه القصيدة دافعاً للشاعر على الاستمرار فى الكتابة. وأصبح له جمهوره، صحيح أنه جمهور محدود، لكنه من الصفوة المتحمسة.

بين عام ١٩١٨ وعام ١٩٢٠ نظم فاليرى درته الثانية بعنوان «المقبرة المطلة على البحر» أو «المقبرة البحرية» بالإضافة إلى عدة قصائد أخرى نشرت فى مختلف المجلات الأدبية. ثم كان ديوان «مفاتن» عام ١٩٢٢ وهو قمة أخرى من قمم فاليرى الشعرية.

يقول فاليرى عن نفسه : «لا شىء فى الوجود يثير اهتمامى إلا من زاوية علاقته بالعقل والذكاء.» ولقد كرس حياته كلها فى تطبيق هذا المبدأ على إنتاجه الإبداعى، ومن ثم كانت إضافته الكبرى فى مجال الشعر، والجديد الذى يميزه عن غيره من شعراء عصره.

فعلى النقيض من الآراء الشائعة بين الشعراء والنقاد وعامة القراء الذين يعتقدون فى الإلهام الشعرى وفى الوحى الذى يتنزل على الشعراء، يرى فاليرى أن الشاعر الحق هو إنسان واضح الرؤية. مستمسك بأسباب العقل أكثر من غيره من البشر. إنه الرجل الذى يغوص فى أعماق ذاته ليعبّر عن خلجاتها فى صورة حقائق تخضع للفهم والإدراك. «إن الشاعر فى رأيه هو الإنسان الذى يحاول أن يصور أو يترجم بلغة الألفاظ ما يعبر عنه الصياح والصراخ والدموع والزفرات والقبلات» والشاعر الحق لا يحاول أن يُخرس أى صوت من هذه الأصوات، وإنما هو يترجم كل شىء بعقله الواعى وفكره المستنير إلى ألفاظ بشرية مفهومة.

ومن ثم لم يتردد فاليرى أمام تناول شتى الموضوعات والانفتاح على جميع التجارب الشعرية، بدءاً من رصد خطوات الإبداع، وتتبع خطواته بين النوم واليقظة، حتى الخطوة تخطوها الراقصة، أو الدفعة تستعين بها النحلة فى طيرانها. مثل ذلك بل وأدنى منه، كرّس له فاليرى وقته وجهده.

إن الشعر بالنسبة لبول فاليرى هو خلق لغة جديدة، هو عالم تتوحد فيه الكلمة مع الروح بفعل السحر الذى تحدث عنه الشاعر العظيم «مالارميه» الذى كان فاليرى متأثراً به إلى درجة التقليد.

لقد بلغ من اهتمام فاليرى بالشكل الخارجى للقصيدة حداً جعل المعانى لا تحتل فى التجربة الشعرية المكانة الأولى بأية حال. بل إنه أشار إلى ضرورة الاتجاه نحو ما أطلق عليه «الشعر الخالص» الذى يكون فيه للغة المقام الأسمى. كما أوضح أن القصيدة، قيمة ومتعة، تتمثل فى عملية كتابتها وتسجيلها. فهو يقول «إن تنفيذ القصيدة هو القصيدة» وفى ذلك قال «بودلير» من قبل «إن القصيدة العظيمة هى التى نظمها الشاعر فقط من أجل المتعة التى يجنيها من وراء نظمها ...»

بذلك يفضل فاليرى العمل على الإلهام، يفضل عملية الإبداع بكل وعى وإدراك. ومن ثم فهو يؤكد على ضرورة وجود «مهنة شعرية»، ومن ثم أيضا

كان اختياره الشكلى لأنماط الشعر الكلاسيكى الملزم، كما أنه كان من أنصار «الفن الصعب»، ليس فيما يختص بالشاعر وحسب، وإنما فيما يتعلق بالمتلقى أيضا، فقد جعل مهمته عسيرة، إذ يطالبه بالمشاركة فى عملية الإبداع وإبداء الرأى حيث إن القصيدة فى حاجة دائمة إلى ما يكملها ومن يضيف إليها من جانب الناقد والمتلقى. بذلك يكون فاليرى من أوائل الدعاة إلى نظرية العمل المفتوح أو الانفتاح فى الأدب والفن، تلك النظرية التى تبلورت فيما بعد على يد الإيطالى «أومبرتو إيكو».

لقد بلغت شهرة فاليرى ومكانته الأدبية حداً جعلت منه إحدى الشخصيات الرسمية فى فرنسا. كما خلعت عليه لقب «شاعر الدولة» و «فيلسوف الكلمة». وأخيرا تُوج هذا المجد بترشيحه عضوا فى المجمع الفرنسى عام ١٩٢٥م، خلفاً لعملاق آخر من عمالقة الفكر هو أناتول فرانس Anatole France. وفى عام ١٩٣٧م عُين «فاليرى» أستاذًا فى الكوليج دى فرانس Collége de france وأصبح وقته موزعًا بين الدرس الجامعى والمحاضرة العامة، وذلك حتى وفاته عام ١٩٤١م.

على العكس من فيكتور هوجو، الذى كان اعتزازه بنفسه يصل به إلى درجة الغرور الذى لا يجد له معه نداً ولا منافسًا من البشر، كان فاليرى شديد التواضع، يدرك حدود لبشريته، بل لقد جعله التواضع يكتب إلى صديقه الكاتب الكبير «أندريه جيد» يقول «إن السبب الرئيسى فى الانتشار الذى حققه اسمى بين الناس يكمن فى الفقر الشديد الذى أصاب العصر الذى نعيش فيه، الفقر فى القيم الفكرية».

حينما مات فاليرى عام ١٩٤١، شيعت فرنسا كلها جثمانه فى جنازة رسمية إلى مثواه الأخير، فى مسقط رأسه مدينة «سيت»، فى المقبرة المطلة على البحر التى تغنى بها قبل ذلك بعشرين عامًا.

* * *

قــراءة

يتحدث فاليرى عن ميلاد هذه القصيدة فيقول :

«لقد بدأت هذه القصيدة المطولة بإيقاع موسيقى معين سرى فى كيانى ... ولم يكن عندى أية أفكار تملأ هذا الشكل الشعرى. وشيئا فشيئا، إذا ببعض الألفاظ الغامضة تسكن هذا الشكل الشعرى وتمكن لنفسها فيه وجعلت قليلا قليلاً تقترب من موضوع القصيدة وتحدده تحديداً. وإذا بالعمل الشعرى الطويل يفرض نفسه»

لقد أراد فاليرى فى هذه المطولة أن يجمع كما يقول «الموضوعات البسيطة المعتادة فى حياته العاطفية والفكرية كما فرضت نفسها عليه فى مطلع شبابه، مرتبطة بالبحر وبالنور فى موقع يطل على البحر المتوسط»

والقصيدة من جهة أخرى نوع من التأمل العميق فى موضوعات الحياة والموت. تعبر عن حكمة إغريقية منقوشة على جدران أحد المعابد للشاعر القديم بندار Pindare تقول العبارة «أواه يا نفس، لا تتطلعى للحياة الأبدية الخالدة. ولكن عليك ببذل كل ما فى طاقتك».

ولكى يترجم الشاعر المتناقضات بين الحياة والموت، وبين السكون والحركة، وبين النور والظلمة، يعرض علينا عالماً حافلاً بالمشاعر المعبرة والصور الموحية بطريقة مركزة مكثفة.

وقد اخترنا من القصيدة التى تشمل على (١٤٤) مائة وأربعة وأربعين بيتاً، ثمانية عشر بيتًا هى خاتمتها، أو بمعنى أصح تمثل المرحلة الأخيرة من هذه المطولة. وقد اخترنا لهذا الجزء عنوانًا مناسبًا هو :

لابد من خوض الحياة

يقول بول فاليرى :

كلا، كلا، انهض، فى التاريخ المتتابع !

حطم، يا جسدى، هذا الشكل المستغرق فى التفكير.

واجْرَع، يا صدرى، ميلاد الريح !

نسمة بردٍ منعشة صعدت من أركان البحر،

ردّت لى روحى ... يا للقوة شبّعها الملح !

فلألحق بالأمواج، كى اخرج حيا منها !

أجل ! يا للبحر الهائل المطبوع بالهذيان،

يا جلد الفهد، يا جلباب مثقوب.

بِألوفٍ من صور الشمس المعكوسة،

يا أفعى هاجت، سكرى بالجسد الأزرق،

تنهش ذيلك المتلألئ،

فى جلبة هى أشبه بالصمت.

الريح تهب ! ... ولابد من خوض الحياة !

متابى تفتحه الريح العاصفة وتغلقه،

الموج المتفتت يتدفق من سطح الصخر.

طيرى، طيرى، يا صفحات مبهورة !

كسّر يا موج، كسّر بالأمواج المسرورة.

هذا السطح الهادئ كانت تعلوه شراعات تمضى !

هذه الأبيات الثمانية عشر - كما أسلفنا - هى خاتمة القصيدة المطولة التى تشتمل على مائة وأربعة وأربعين بعنوان المقبرة البحرية أو المقبرة المطلة على البحر، إحدى روائع بول فاليرى.

وهى مجموعة من التأملات الفلسفية الشعرية تفجرت بها عبقرية الشاعر، استلهاما لذكريات مقبرة «سيت» التى تعلو ربوة تشرف على البحر المتوسط، فى سفحها يوجد المنزل الذى ولد فيه الشاعر.

الوقت الذى تسجله القصيدة هو وقت الظهيرة، فى منتصف شهر يونيو القائظ، حيث شمس البحر الحارقة تغشى وحدها البحر بأمواجه، والأرض وما عليها والعالم الملتهب بأشعتها.

هذه الشمس فى نظر فاليرى ترمز للكائن الأسمى - الباقى دوماً - الحى القيوم الذى لا يتحول ولا يتغير.

وإذا كان الشاعر قد افتتن بالشمس وقوتها وثبوتها، فهو ثبوت لن يلبث أن يتحول مهما طال. فإذا جاز للشاعر هذا التمثيل الذى أورده فجعل الشمس تشبه فى ثبوتها الكائن الأسمى فى قيوميته على المستوى الشعرى، فهو تمثيل لا يجوز على المستوى العقائدى، بل ولا على المستوى الواقعى كما قلنا، لأن الشمس لا محالة زائلة.

كذلك فإن الشاعر بالنسبة لما يحوطه من جمادات ومن أموات، يشعر أنه الكائن الوحيد الذى يختلف عن كل ما حوله ومن حوله، لأنه من بين جميع هذه الجمادات والأموات هو المتغير المتحول.

ثمة دوار يغشى الشاعر أمام هذا النور الصاعد، وهؤلاء الموتى الذين دخلوا هم أيضا فى زمرة الجمود والسكون، ويستولى عليه إحساس بأنه يوشك هو أيضا أن يخضع لإرادة السكون الشامل وينصاع لسكون الأبدية.

غير أن انتفاضة مفاجئة تسرى فى أوصاله فتجعله ينجو من هذا المصير ويفلت من الاستسلام المميت، فيطرحه خلف ظهره، ويلقى به بعيدا خارج نطاق التأمل والتفكير الجامد إلى مجال الحركة الإيجابية المنجية، وإلى دائرة الفعل المحرر المنقذ.

كلا، كلا، انهض، فى التاريخ المتتابع !

حطم، يا جسدى، هذا الشكل المستغرق فى التفكير.

واجْرَع، يا صدرى، ميلاد الريح !

نسمة بردٍ منعشة صعدت من أركان البحر،

ردّت لى روحى ... يا للقوة شبّعها الملح !

فلألحق بالأمواج، كى أخرج حيا منها !

هذه الفجائية التى تطبع الانتفاضة التى تدب فى أوصال الشاعر، تبرز لأول وهلة بفضل التركيب اللغوى للجملة الشعرية. وذلك فى التكرار والتقطيع.

كلا / كلا / انهض /

حطم / يا جسدى / وأجرع / يا صدرى

وذلك أشبه بالطلقات النارية.

كذلك تتضح الفجائية فى تخفف الجملة فى البيت الأول من كل فاعل لغوى ومن كل فعل. (نلاحظ أن «انهض» فى الأصل الفرنسى ليست صيغة فعلية فهى «نهوضا») كل ذلك يترجم طابع العنف والشدة فى حركة الشاعر أو تحركه نحو انتزاع نفسه من مجال الركود والخمول، نحو «التاريخ المتتابع» أى نحو مجال الزمنية المتحول المتغير، الزمن المتآلف من سلسلة من اللحظات العابرة التى تمثل نسيج الحياة الإنسانية.

يأمر الشاعر جسده أن يحطم شكله المتفكر، أى وضع الإنسان المتأمل، ذلك الوضع الذى يُعَدّ فى حد ذاته نوعا من الخضوع والانصياع للسكون والجمود.

وما إن خرج الشاعر بغتةً من تأملاته وأفكاره، حتى وجد نفسه وسط الحقائق المحسوسة الملموسة الخاصة بعالم المخلوقات، العالم المبدع. وإذا

بهبوب الريح الذى يغشاه، يتخلله ما يشبه فى إحساسه برودة الميلاد الجديد، وكأنه يتلقى هذا الريح من مصدره الأول.

«نسمة بردٍ منعشة، صعدت من أركان البحر،

وردت لى روحى ...

إن التعبير فى الوقت ذاته يعكس عودة الحياة فى الطبيعة المحيطة، كما يعكس عودتها فى كيان الشاعر نفسه، ذلك أن الجمادات، وفى حركة متزامنة مع حركة الشاعر، تدب فيها الحياة وتتقدم لمعاونة الشاعر فى التخلص من رقية السحر المميت التى ملكت عليه حواسه واستولت على وجدانه.

ذلك أن الشاعر يعثر على نفسه من جديد، فى وعى تام بذاته المتميزة، التى يختلف بها عن الذات القيّومية التى لا تتحول ولا تتبدل.

وعلى ذلك. فالشاعر يشعر بحاجته إلى توكيد هذه الحياة بحركة أو فعل، والتخلص من أية عدوى بالجمود والسكون. ومن ثم يتوجه بخطابه إلى البحر واصفاً إياه «بالقوة المشبّعة بالملح» التى تلسع وتلهب فتوقظ. لأن هذه القوة هى الكفيلة وحدها بإحداث هذا النوع من البعث أو الميلاد الجديد.

«فلألحق بالأمواج، كى أخرج حيا منها»

مع كامل الرضا وتمام القبول بالوضع البشرى، أى بوضع الكائن المتغير المتحول.

هذه الردة الحاسمة النهائية التى لا رجعة فيها تجد ما يعضدها فى صيحة الشاعر المتمثلة فى لفظ «أجل» الذى يستهل به السداسية الثانية من الأبيات، تلك الصيحة التى تناقض صيحة الرفض التى ابتدأ بها القصيدة قائلا «كلا، كلا !» كما أنها تعطى دفعة نحو مرحلة هائلة ستشمل السداسية التالية بأسرها، لكى تبلغ قمتها فى البيت الأول من السداسية الثالثة.

إن البحر يضطرب بالحياة أكثر فأكثر، فيلوح لعين الشاعر فى حركة دءوب مذهلة، تكون دعوة له ومثلا يتطلب الاحتذاء والاقتداء. فالبحر، كما يصفه الشاعر «مطبوع بالهذيان» إشارة إلى اضطراب الموج. إن البحر متحرك كتموجات جلد الحيوان المفترس، أو الأقمشة المرقمة التى يرمز إليها بالجلباب عند الإغريق القدماء.

يا للبحر الهائل المطبوع بالهذيان،

يا جلد الفهد، يا جلباب مثقوب.

بِألوفٍ من صور الشمس المعكوسة،

كذلك فالبحر «أفعى هاجت» سكرى بالجسد الأزرق «أى بحركة أمواجه الدائبة التى لا تتوقف.

«يا أفعى هاجت، سكرى بالجسد الأزرق»

وهذا معنى الرمز الذى تشير إليه الأفعى التى تنهش ذيلها وتشكل بذلك دائرة هى صورة النهاية والبداية المتجددة أبداً.

«تنهش ذيلك المتلألئ،

فى جلبة هى أشبه بالصمت».

نشير أيضا إلى ما تحفل به هذه السداسية الثانية من عناصر تعبر، فى قوة عن حضور الواقع المحسوس والعودة إلى الانطباعات الخارجية التى انتشلت الشاعر من دوامة الدوار والاستسلام للجمود والسكون.

من هذه العناصر استعمال المفردات اللغوية المادية الصارخة فى تعبيرها مثل : جلد الفهد / الجلباب المثقوب بألوف من صور الشمس المعكوسة. أى بألوف من صور الشمس المصغرة التى تعكسها أمواج البحر.

من هذه المفردات أيضا «الجسد الأزرق» و«الذيل المتلألئ»

فى السداسية الثالثة يتكرر التواصل المعلن فى بداية القصيدة بين الحياة التى تدب فى عناصر الطبيعة وبين الحياة التى تدب فى أوصال الشاعر.

«الريح تهب ! ... ولابد من خوض الحياة !»

فلمجرد البرودة الصاعدة من أركان البحر المذكورة فى السداسية الأولى تتحول إلى «ريح تهب» بمجرد مسها كل شىء يدب بالحياة والحيوية. والشاعر نفسه يتهيأ للمشاركة فى هذه الدينامية الشاملة والحركية التى تشمل كل شىء.

«لابد من خوض الحياة»

أى لابد أن ينتزع الإنسان نفسه ويخلصها من ركود التأمل العقيم والجمود الوخيم، الذى يصيب الأعضاء بالشلل والموت. لابد من تقبل هذه الانتفاضة المادية، هذه الرعشة الحسية التى هى من خصائص الخليقة المطبوعة على التحول والتغير.

هذا ما يؤكده البيت الثانى الذى يتحدث عن الريح العاصفة، أى قوة الحياة، التى تعربد فى الكتاب وهو السجل الذى يدون فيه الشاعر أبياته تلك. ولكن هذا التسجيل أيضاً يعد رمزًا للشىء المكتوب الذى يجمد الفكر المجرد

الفعل «يتدفق» فى البيت الثالث له مغزاه، فالموج لم يعد يخضع للجمود، وإنما يخوض مع الحياة والحركة.

كذلك فإن جزالة الألفاظ وقوتها تعبر عن طابع النزوة الذى يكتنف حركة الريح التى تعمل فى صفحات الكتاب.

هذا البيت الذى يتحدث عن القمم المزبدة الراغية للمياه المتفقة «فُتاةً» مسحوقة تعلو الصخور كأنها الدفعة التى سرت فى أوصال البحر حياة متدفقة.

بعد ذلك تتوالى من الشاعر سلسلة من الأوامر. فالشاعر يشجع بالصوت والإيماء هذه الحركة الشاملة الجامعة التى شارك بنفسه فيها والتى امتزج بها كل كيانه، فلتشارك الصفحات هى أيضا فى هذه الحركية، ولتنطلق نحو الشمس «مبهورة» ولكن ليس بفعل الضوء وحسب، وإنما بفعل الحياة أيضا. ولتحطم الأمواج ذلك الجمود الذى كان يخيم على البحر قبل قليل.

إن البيت الأخير يذكرنا بالبيت الأول الذى افتتح القصيدة الكاملة والذى يقول :

«هذا السطح الساكن حيث حَمَامات تمشى»

إن منظر البحر الذى يمتد إلى الأفق كان فى مطلع القصيدة يوحى بمنظر سطح منزل تتحرك فوقه السفن ذات الأشرعة البيضاء، كأنها حمامات فوق سطح المنزل.

إن مجرد تغير الزمن فى الجملة من الماضى المستمر فى البيت الأول إلى المضارع فى البيت الأخير، هذا الإجراء يكفى لكى يلقى بالسكون العابس الذى عبر عنه البيت الأول، إلى ماض لا رجعة فيه. ونقول السكون العابس لأن الحياة فى فرحة وسعادة عَبَّر عنها لفظ «مسرورة» فى نهاية البيت قبل الأخير.

بذلك يتحقق، خارج كيان الشاعر وفى داخله، غلبة الواقع المادى والحركية الطاغية على الجمود الذى كان يوشك أن يبتلع كل شىء فى الدائرة السوداء.

* * *

لويس آراجون

(١٨٩٧ - ١٩٨٢)

إن هذه الحياة تستحق الحياة

غريب أنني في النهاية
سأغادر يومًا هذا العالم
دون أن أقول ما عندي كله
لحظة السعادة النهائية وساعات الظهير الحارقة
والليل الحالك الهائل بشروطه الشقراء
فآخرون غيري سيأتون بعدي لهم قلوب مثل قلبي
يُجيدون مسّ العشب وعبارات الغرام
ويحلمون في المساء حيث تخفت الأصوات والضوضاء

آخرون بعدي سيقطعون الرحلة مثلي
آخرون بعدي سيبتسمون لطفل يقابلونه على الطريق

سيلتفتون إذا سمعوا هامسا بأسمائهم
آخرون بعدى سيرفعون عيونهم نحو السحاب
سيكون هناك دائما زوجان يرتعشان
ذاك الصباح فى نظرهما سيكون أول الأسحار
سيكون الماء دوما والهواء والأنوار
فلا شىء يمضى سوى الماضى فى الطريق

فى الواقع، شىء ما لا أستطيع أن أفهمه
ذلك الخوف من الموت الذى يؤرق البشر
كأنما لم يكفهم روعة
أن السماء بدت لنا لحظة رقيقة حنونا

صحيح أن هذا قد يبدو لنا لحظة قصير الأمد
فهكذا خُلقنا الفرح والشقاء
يتسربان كزبد كأس مفعمة
والبحر كله رشفة أولى لما بنا من الظمأ

ومع ذلك وبالرغم من كل شىء
وبالرغم من الأزمان العصيبة
ومن العصور الشرسة
والحقيقة الثقيلة على ظهورنا، والقلب المدمر

والاختيار المستحيل فى الحاضر وما مضى
ومن الألم يترك التجاعيد على الشفاه

بالرغم من الحروب ومن الظلم ومن الأرق
يحمل فيها قلبك ويعترك
والمرارة، والله يعلم أنى حملته
طول عمرى كطفل مسروق

بالرغم من شراسة الناس وسخرياتهم
حينما نتعثر وأسبابهم الرهيبة
يواجهونك بها لسجن ما نحب
ومن فى اعتقادنا أنه شهيد

بالرغم من الأيام اللعينة كالآبار التى ليس لها قاع
بالرغم من هذه الليالى التى ليس لها آخر نواجه فيها الأحقاد
بالرغم من الأعداء ومن رفقاء القيود
يا إلهى يا إلهى من لا يدرون ماذا يفعلون

بالرغم من العمر حينما تخذلك العزيمة
ومن المقربين المستعدين لتصديق كل ما يحاك ضدك

لا يعنيهم ما ينهش قلبك
مجرد ذريعة وثأر منك

بالرغم من الوحشية والدناءات والإهانات
تُلقَى علينا من حيث لا ندرى
بالرغم مما نقاسى من الأفكار المجنونة
دون أن نُنفّس عن أنفسنا بسبّة أو بصرخة
هذا الجحيم بالرغم من كل ما فيه من كوابيس ومن جراح
ومن فراق وحداد وإهانات
ومن كل ما كنا نريد ما كنا نريد
ومن كل أمل ساذج فى السماء

بالرغم من كل شىء أقول لكم
أقول ذلك لكل من يريد أن يسمعنى ولمن أخاطبه هنا
حتى إذا لم يعد من كلام على شفتى سوى كلمة الثناء
سأقول رغم كل شىء إن هذه الحياة كانت جميلة
إن هذه الحياة تستحق الحياة

(من ديوان « العيون والذكرى »)

* * *

الشــاعر

كان (آراغون) لا يزال طالبا فى الطب حينما تعرف عام ١٩١٧م على (أندريه بروتون) أو «بابا السـريالـيـة»، كـمـا كـان يطلق عليـه. وانطلق الشاعران معا يخوضان مغامرة السريالية، وكان لآراغون نشاط سياسى مكثف، امتد حتى فترة الاحتلال الألمانى لفرنسا، تميز بالمواقف الوطنية، كما كان يشرف فى السر على إصدار جريدة «الآداب الفرنسية».

ومن الجدير بالذكر أن إنتاج (آراغون) فى أخريات حياته زاد قوة وغزارة. كان (آراغون) روائيًا، وشاعرًا، ظل حتى بعد وفاته بالإضافة إلى مواقفه السياسية العظيمة، علما من أعلام القرن العشرين، ولقد تجاوزت شهرته عالم الأدب ليصبح رمزًا للإنسان الصادق مع نفسه، رغم اعترافه بتناقضات حياته، الإنسان الذى يسعى تحت أى ظروف، وبكل إخلاص إلى معرفة حقيقة نفسه.

فى عـام ١٩٢٠ أصـدر آراغـون ديوانا بعنوان «نار الفـرح» ثم فى عـام ١٩٢٥ «الحركة الدائبة» والديوانان مشهوران فى تاريخ السـرياليـة التى انضم إليها آراغون، حينما رأى فيها وسيلة للتحرر، وسعى من خلالها إلى ثورة إيجابية، فمنذ نشر ديوانه الأول أعلن آراغون قائلا : ليسقط العالم، سأقوم ببنائه أجمل وأبهى «وبذلك فإن السريالية بالنسبة له نقطة انطلاق وليست مذهبًا أو أسلوبا.

جاءت أشعار آراغون فى فترة السريالية مطبوعة بالبساطة واللعب بالألفاظ الناتج عن نوع من الحذلقة أو التحذلق. فقد كان الشعر بالنسبة لآراغون تدريبًا كما تقضى بذلك إحدى التوجهات السريالية، ولكن من خلال هذا التدريب ظهر فى شعر آراغون غنائية أصيلة تترنم، فى حرية وانطلاق بمفاتن الطبيعة وأفاعيلها فى تبدلها من حال إلى حال، والخلائق والأشياء. لنقرأ هذه الأبيات :

« أنتن يا من أبدعكن الربيع

يا أيتها المعجزات صفن أشعارى

عقلى المفتون بالترحال

يذوب فجأة فى شعاع

مستديما فى إيقاع

نهر السين يرقص فى شمس إبريل

كما تفعل صقلية فى أول مرقص

... ...

الطرقات سعيدة كأنها فى مهرجان

... ...

وأنا أحييها بطريقتى

النزهة فى الطبيعة وحدها

علمتنى، وليس (سيلين)

نشوة بألوان الشفاه

وزهور النهار فى النوافذ

مثل فتيات الأوبرا .»

كانت أحداث ١٩٤٠م «الحرب والاحتلال» فرصة تحول فى المسيرة الشعرية عند آراغون. جاءت صدمة الحرب والهزيمة والاحتلال لتجسد فى نفس الشاعر الحاجة إلى التضامن الاجتماعى الذى يوحى به رجل الأحداث للشاعر. عندها، عرفت السريالية تطوراً أشبه بالتطور الذى حدث للرومانسية بعد عام ١٨٣٠م، حينما تحولت إلى الاهتمامات الإنسانية وعاد الشعر إلى دوره السياسى والاجتماعى. فحب المرأة عند آراغون لا ينفصل عن حب الناس، وبالذات الفقراء، وحب فرنسا وهكذا يمتزج حب زوجته (إليزا) مع حب فرنسا :

ما تقوله إليزا

... ...

لو كنت تريد أن أحبك

إيتينى بالماء الرقراق يطفئ ظمأ الفقراء

ولتكن قصيدتك دماء جرحك

مثل غطاء سقيفة المنزل

غن للطيور التى لا تجد وكراً تسكن فيه

... ...

تسألنى لو كنت أحبك وأنا أحبك

ينبغى أن تكون الصورة التى ترسمها لى

بأشعارك فيها بيت حى داخل زهرة السوسن

وفكرة خفية داخل فكرتها

وتمتزج بالحب الشمس المقبلة»

وفى الأبيات التالية من قصيدة (أحبك يا فرنسا) يخاطب الشاعر السجناء الذين وقعوا فى أيدى الأعداء وتم ترحيلهم إلى معسكرات

التعذيب الألمانية. ومن الجدير بالذكر أن الديوان الذى ضم هذه القصيدة نشر سراً :

« حينما تعودون لأنكم لابد أن تعودوا

ستكون فى انتظاركم زهور بقدر ما تريدون

ستكون هناك زهور بلون المستقبل

ستكون هناك زهور حينما تعودون

... ...

أحبك يا فرنسا يا وطنى وقد تخلصت من الأشباح

وعدت إلى السلام سفينةً سلمت من الأمواج

وطنا يتغنى بأمجاده

يا أيتها الأجراس اقرعى صلاة الطيور.

... ...

* * *

قــراءة

هذه القصيدة من ديوان «العيون والذكرى » الذى صدر فى عام ١٩٥٤. الشاعر على مشارف الستين. مرّ بتجارب الدادية والسريالية والشيوعية. خاض غمار حربين عالميتين. عاش مأساة سقوط باريس فى أيدى الغزاة. عانى من كابوس الاحتلال الألمانى لبلاده. شارك بالسيف وبالقلم فى أعمال المقاومة والتحرير.

إذًا نحن أمام شاعر ناضج مجرب ، تجرع كئوس المرارة الكثيرة. نحن أمام شاعر يمكن أن يكوّن رأيه فى الحياة. شاعر تكوّن لديه رأى فى الحياة.

أصبح لديه الكثير مما يمكن أن يقوله عن الحياة : ما لها وما عليها ، بحيث إن ما بقى له فيها من العمر لا يسمح له بأن يقول كل ما عنده :

« غريب أننى فى النهاية

« سأغادر يوما هذا العالم ،

« دون أن أقول ما عندى كله. »

والشاعر إنسان كأى إنسان مهما لاقى فى حياته من صنوف العذاب وفنون الألم ، فهو راغب دائما فى هذه الحياة مستمسك بأطرافها متشبث بأهدابها.

وأمثلة ذلك فى الأدب كثيرة. ولكن يحضرنا الآن حكاية من حكايات الشاعر «لافونتين » La Fontaine ورسالة من رسائل الكاتب الفرنسى « دوديه » Daudet ومسرحية » لأوجين يونسكو » Eugene Ionesco.

أما حكاية لافونتين فهى خرافة بعنوان الحطاب والموت، تصور حطاباً فى غابة فى لحظة يأس عارم، لا يجد فى حياته شيئا «يستحق الحياة»، فيتمنى الموت فيقبل هذا على عجل ملبيا الدعوة، ويعرض خدماته على الحطاب البائس الذى لا يلبث أن ينسى شكواه ويعود إلى الاستمساك بالحياة بالرغم من الشيخوخة والفقر والمعاناة ويطلب من شخص الموت المتأهب أن يعينه على حمل حزمة الحطب التى كان قد أعدّها ليستأنف حياته، كما يقول شاعرنا آراجون بالرغم من «الظهيرة الحارقة» وبالرغم من الأزمات العصيبة، وبالرغم من العصور الشرسة، وبالرغم من «الظلم والمرارة» وبالرغم من «العمر «ومن «التجاعيد»، ولسان حال يقول ما يقوله شاعرنا آراجون: «هذه الحياة تستحق الحياة».

وإذا كانت حكاية لافونتين تصور لنا إنسانا يستمسك بالحياة فإن حكاية ألفونس دوديه تعرض لنا حيوانا أعجم ولكنه أيضا يستمسك بالحياة، فالحياة حتى عند الحيوانات تستحق الحياة. يصور لنا الكاتب عنزة تعرف كغيرها من العنزات أن الذئب يأكل العنزات، وحينما يتعرض لها الذئب، لا يساورها أدنى شك فى أنها ستلقى مصيرها المحتوم كبنات جنسها جميعا. ومع ذلك فهى لا تستسلم للموت القادم بسهولة، ولكنها تتصدى له بكل ما أوتيت من قوة وإرادة، تدافع عن الحياة، عن حياتها.

صحيح أنها واثقة من أنها لن تلبث أن تفارقها، ولكنها تريد أن تؤخر هذا القدر المحتوم ولو لبضع لحظات، فتقاوم أطول وقت ممكن. إن لحظات من الحياة تستحق أن نناضل من أجلها العمر كله، فالحياة كما يقول الشاعر آراجون «تستحق الحياة».

أما مسرحية يونسكو التى تذكرنا بها قصيدة آراجون، فهى بعنوان «الملك يموت» ومن العنوان يتضح أننا لسنا بصدد حطاب فقير وإنما أمام ملك من الملوك فالحياة تستحق الحياة يستوى فى ذلك الغنى والفقير والأمير والحقير. كل إنسان فى نظر نفسه ملك، بل هو ملك للعالم أجمع، والعالم كله مملكة كل إنسان له وحده ينهار بانهياره ويموت بموته، إن هذا الملك العظيم حينما يحين أجله يرفض أن يموت ويصدر جميع الأوامر الملكية لكى يوقف من زحف الموت. وهو يبكى كالطفل فرًا وهلعًا فى حضن زوجته التى تحاول أن تخفف عنه، ولكنها فى الوقت نفسه تجعله يتشبث بالحياة، تماما كالحطاب الفقير والعنزة العجماء، لأن الحياة عند الجميع كما يقول شاعرنا آراجون «تستحق الحياة».

بعد هذا الاستهلال مع المقارانات، نعود إلى قصيدة آراجون لا لنشرحها أو لنفسرها، فهى أولا من الوضوح واليسر بحيث لا تمثل أية عقبة فى مجال المعانى، ثم إننا لا نريد أن نقحم على القصيدة التأويلات المباشرة التى تفسدها على المستمع. ولا نريد أن نصادر التفاسير التى يراها كل مستمع على حده، فالأدب الراقى الجدير بهذه الصفة يفتح مصراعيه أمام كل متلق ويرحب بكل تفسير وتأويل يختلف عن غيره باختلاف التكوين الثقافى والاجتماعى والعقائدى لكل واحد من المتلقين.

لا يمنع ذلك من أن نورد بعض الملاحظات:

أولاً : فيما يختص بالعنوان فهو جملة تقريرية تعلن رأى الشاعر منذ البداية فلا نتوقع خلاف ذلك فالعنوان كالمظلة تظل القصيدة كلها وتعبر عنها. وهى حقيقة لا داعى لإرجاء إعلانها حتى النهاية. وإذا كان الشاعر يختم بها القصيدة فهو تحصيل حاصل، وبذلك تصبح البداية (العنوان) والنهاية (خاتمة القصيدة) أشبه شىء بقوسين يضمان حيثيات الرأى أو الحكم الذى انتهى إليه الشاعر.

الشاعر يتحدث عن ذاته ومعاناته فيكون من الطبيعى أن يسود القصيدة أنا الشاعر أو ضمير المتكلم بمختلف أشكاله: غريب أننى فى

النهاية / سأغادر / أقول / عندى / غيرى/ قلبى / مثلى / بعدى (ثلاث مرات) أستطيع / أفهمه / حملته / عمرى / يسمعنى / أخاطبه/ شفتى.

ولكن الشاعر أيضا يلجأ إلى استعمال ضمير المتكلم الجمع (نحن) وكذلك ضمير المخاطب المفرد (أنت) ومتعلقاتهما من باب الأخوة فى البشرية، ولأن الشاعر لا يريد أن يكون وحده فى مواجهة شقاء الحياة وعذابها. فهو يريد أن يشركنا معه فى ذلك ؛ ومن أمثلة ضمير المتكلم الجمع: خلقنا / بنا / ظهورنا / نتعثر / فى اعتقادنا / نواجه.

ومن أمثلة ضمير المخاطب المفرد: قلبك / يواجهونك / تخذلك العزيمة / يحاك ضدك. حتى ضمير الغائب الجمع (هم) فى مثل: سيقطعون الرحلة / سيبتسمون / سيلتفتون / سيرفعون، فهو فى الحقيقة يعبر عن أشباه الشاعر وأمثاله من البشر الذين سيواصلون الحياة من بعده ويصنعون صنيعه حتى تستمر الحياة.

إذًا «فأنا» الشاعر تطغى على القصيدة مهما اختلفت الضمائر ومهما تعددت صورها فهى تعبر عن الشاعر الذى هو فى حقيقة الأمر يعبر عن الإنسان بمعناه المجرد المطلق.

الجو الغالب على القصيدة هو قسوة الحياة، ولكن هذا لم يمنع الشاعر من التغنى بالطبيعة وجمالها، إذًا هناك قسوة الحياة وما تزخر به من عذاب وآلام وهو يحتل نصيب الأسد من مساحة القصيدة، ثم هناك نذر قليل من السعادة الهانئة يتمثل فى التغنى «بالعشب» و «السحاب» و «الصباح» و «الأسحار» و الماء والهواء والأنوار والسماء الرقيقة والبحر.

غير أن هذه الطبيعة الجميلة الحانية تتراجع أمام صناعة الإنسان التى تطغى على الحياة فتفسدها وتبعث فى مجموعها على الأسى والحزن وهو الجو الغالب على القصيدة التى نقرأ فيها: ساعات الظهيرة الحارقة / الأزمان العصيبة / العصور الشرسة / الحقيقة الثقيلة على ظهورنا / الحروب والظلم / شراسة الناس وسخرياتهم / الأيام اللعينة / الأحقاد/

الأعـداء / الوحـشـيـة / والدناءات / الجـحـيم / الكوابيس / الجـراح / الإهانات.

بحر زاخر بالمعاناة والعذاب والآلام من صنع البشر وليس للطبيعة ذنب فيه. في مقابل لحظات عابرة من السعادة متعلقة كلها بالطبيعة التي لا دخل للإنسان فيها.

إن جميع ألوان القسوة في الحياة إنما هي من صناعة الإنسان وعمله الذي أفسد الطبيعة وحاربها بحيث لم يتبق من جمالها إلا آثار قليلة. ومع ذلك فهذا القليل هو الذي يحفظ على الحياة قيمتها وهو السر الذي يجعلها دائمًا وأبدًا «تستحق الحياة».

والقصيدة من ناحية أخرى تعبر لنا عن نقيضين آخرين:

هما البقاء من ناحية،والفناء من ناحية أخرى. بقاء الحياة الإنسانية واستمرارها وفناء الإنسان الفرد.

«فلا شيء يمضي سوى الماضي في الطريق» الحياة مستمرة باقية تتجدد أبدًا.

«آخرون بعدي سيقطعون الرحلة مثلي

«آخرون بعدي سيبتسمون»

«سيلتفتون»

«سيرفعون عيونهم إلى السحاب»

ومن الطبيعي أن تكون المعاني التي تدل على استمرار الحياة ومواصلتها تتمتع بالغلبة بين معاني القصيدة بل وبالأغلبية أغلبية الصور والعبارات والمفردات، وذلك في مقابل النذر القليل مما يدل على فناء الإنسان وزواله.

ففيما يختص بديمومة الحياة نجد عبارات من مثل:

«آخرون غيري سيأتون بعدي لهم قلوب مثل قلبي

«يُجيدون مسّ العشب وعبارات الغرام

«ويحلمون فى المساء حيث تخفت الأصوات والضوضاء

«آخرون بعدى سيقطعون الرحلة مثلى

«آخرون بعدى سيبتسمون لطفل يقابلونه على الطريق

«آخرون بعدى سيلتفتون إذا سمعوا هامسا بأسمائهم

«آخرون بعدى سيرفعون عيونهم نحو السحاب

«سيكون هناك دائما زوجان يرتعشان

«سيكون الماء دوما والهواء والأنوار

«فلا شيء يمضى سوى الماضى فى الطريق

أما الصور والمعانى التى تدل على زوال الإنسان وفنائه فتنحصر فى:

«سأغادر هذا العالم

«لا شيء سوى الماضى فى الطريق

«الفرح والشقاء يتسربان كزبد كأس مفعمة

«لم يعد من كلام على شفتى سوى كلمة الثناء

«الحياة تستحق الحياة»

كانت هذه الثانى عشر من أكتوبر عام ١٩٩٠ أكبر دليل على أن الحياة تستحق الحياة، لقد عن الكبير والصغير والغنى والفقير استمساكًا بالحياة بالرغم من كل المنغصات التى تفسد على الناس حياتهم إلا أن كفة الحياة دائما هى الأرجح.

أكثر من ذلك إن المحن والمصائب التى تعترك الإنسان لا يلبث أن ينساها ويغفرها للحياة بمجرد أن تنجلى وتزول.

كما أن ما يصيب الإنسان السوى من هم وغم وبلاء وإنما هو تمحيص له من الله تعالى واختبار وكفارة لذنوبه فى الدنيا قبل الآخرة وفرصة ذهبية؛ لكى يعود إلى نفسه ويراجعها فى وقفة محاسبة قبل أن يستأنف حياته وقد اغتسل وتطهر وأزال آثار الصدأ والكفر التى كانت قد رانت على قلبه فحجبت عنه الرؤية الواضحة المستنيرة.

إن الشعور العام بقسوة الحياة ومرارتها هو الشعور الغالب مع ذلك فهو لا يمنع من وجود لحظات عابرة من السعادة هى التى ترجح كفة الميزان فيصدر الحكم النهائى بأن الحياة تستحق الحياة.

القصيدة:

خليط من الرومانسية العاطفية والطبيعية والاجتماعية والفلسفية لعل ما فى الحياة من عذاب ومعاناة وابتلاء هو سر عظمتها أيضا ومن ذلك يقول شاعر آخر هو «ألفريد دى فينيى» :

«أحب عظمة أو جلالة المعاناة البشرية»

فالإنسان المعذب يستمد عظمته من العذاب نفسه. فالاختبار فرصة له لكى يبرهن على قوة إرادته وتصميمه وهو من ناحية أخرى فرصة له، لكى ينعم بلحظات السعادة الهائئة التى يتحدث عنها آراجون فى مقابل فيض المعاناة التى تزخر بها الحياة أو البانوراما الهائلة من المحن والشدائد.

الشاعر وحده ينتصر عليها ولا يستسلم ولا ينسحب ولا يتخاذل ولكن دون تفاخر وتكبر وتعالى السوبر مان الذى يتحدى الحياة، ولكنه يقبلها على علاتها وهو بضعفه البشرى وبرضا نفس وقناعة بالنذر القليل الذى يخرج به من رحلته الطويلة الشاقة.

* * *

هنـــرى ميشـــو

(١٨٩٩ - ١٩٨٤)

المهـــرّج

يومًا ما.

يومًا ما، وقد يكون قريبًا.

يومًا ما، سأنتزع الهلب الذى يقيد سفينتى بعيدًا عن البحار.

بنوع الشجاعة التى لابد منها، لكى أصبح لا شىء، ولا شىء إلاّ لا شىء،

سأترك ما كان يبدو لى متصلا بى بعروة وثقى، لا انفصام لها.

سأشطره، سأقلبه، سأحطمه، سأجعله يتدحرج.

بضربة تقضى على ذليل حياتى، وذليل تدبيراتى، وتسلسلاتى من طور لآخر.

وما أن أُفَرَّغَ من دمّل شخصيتى المحترمة، حتى أشرب من جديد الفضاء المُقيت

ثم، بنوبات سخرية، وانحطاط (ماذا عسى أن يكون الانحطاط ؟) بانفجارٍ بافتقار،

بإبادةٍ كاملةٍ هُزْئيّةٍ، تطهرنى، سأطرد من ذاتى الشكل الذى ظلوا

دوما، يعتقدون أنه وثيق الارتباط والامتزاج والالتحام، بمن حولى

وما حولى، وبأشباهى وبأترابى المحترمين المبجلين.

بحيث لا يبقى منى إلا مذلة مهينة. بقية رعب شديد.

أعود دون جميع المستويات، إلى حقيقة قدْرى، إلى قيمتى

الدنيا الدنيّة التى لا أدرى أى غرور جعلنى أفارقها وأفر منها.

أصير عدما فيما يتعلق بالتقدير وبالمكانة.

أضيع فى مكان قصىّ (أو حتى بدون)، بلا اسم وبلا هوية.

مهرجاً، أُصرعُ وسط السخرية، والقهقهة، والمسخرة،

ذلك المعنى النبيل، الذى كونته لنفسى عن نفسى، مناقضًا لكل جلاء ووضوح.

حينئذ سأغوص،

بلا حافظة ولا رخصة، فى أعمق أعماق التفكير المنفتح لكل الناس.

أنا ذاتى منفتح على قطر ندى لم يحدث، لا يُعقل.

من فرط ما أنا لا شىء البتة.

أملسُ أجرد...

مضحك...

(من ديون «صور»)

* * *

الشـــاعر

(هنرى مـيـشـو) شـاعـر بلجيكى الأصل فـرنسـى الجنسـيـة، ولد فى عـام ١٨٩٩ من أسـرة برجـوازية. عاش طفولة «مغلقة» ضاعف من وطأتها فـتـرة قضـاهـا فى مـدرسـة داخلية فقيرة. ثم التحق بمدارس اليـسـوعـيين حتى عـام ١٩١٤. هذه الطفولة القـاسـيـة أثمرت نتيجتين مهمتين فيما يختص بالشـاعـر. روح التمـرد من ناحية والقـراءة الغـزيرة من ناحية أخرى. بدأ دراسة الطب ثم هجـرهـا، وعمل بحارًا وجاب البـلاد حتى وصل إلى برينس آيرس. اختلط بالناس وبالثقافات المختلفة. اكتشفه الشـاعـر «لوتريامون» الذى شـجـعـه على الكتابة، فبدأ يكتب وبخـاصـة بتشـجـيع من «جـان بولان» استـقـر فى فرنسـا عـام ١٩٢٤ وعـرف عـددًا من الشـعـراء المعـاصـرين. قـام برحلة إلى الإكوادور وكـتب بعـدهـا كـتـابًا بعنوان «الذى كنتـه Qui Je Fus بعـد ذلك قـام بعـدة رحـلات فى آسـيـا أثمـرت كتابا آخـر بعنـوان «همـجى فى آسـيـا Un Barbare En Asie . ثم وضع كـتـابًا ثالثـا بعنوان «شـخـص اسمه بلوم Un Certain Blume جعله صـورة شخصـية لنفسه، إنسـانًا غـريبًا فى العـالم، غريبا مع نفسه لا يجـد راحة فى الحياة فى عصـر كل شىء فيه يشن هجومًا على الإنسان الذى لا يستطيع أن يحافظ على أصالته.

اكتـشـف (مـيشـو) أن الرحـلات التى يقوم بهـا سـعـيًا وراء الخـروج من سـجن نفـسـه لا تحـقق له هذه الغـايـة، فـعكف على النظر فى ذاته وتأمل

أعماقه لعله يجد فيها ما لم يجد فى الأسفار البعيدة. وأطلق لخياله العنان، فعثر على ما لم يعثر عليه فى البلاد النائية.

ومع كل فلم تكن أسفاره عديمة الفائدة، فقد خرج من رحلاته إلى آسيا والهند بالذات بأفكار خصبة حول أعمال السحر أفادته فى تجربته الشعرية التى أصبحت بالنسبة له نوعًا من الرقية أو التعويذة السحرية التى يسعى عن طريقها إلى التخلص مما يتلبّسه من شياطين.

وقد سجل فى هذه الفترة تجربته فى كتاب بعنوان «فى بلد السحر والتعاويذ».

بالإضافة إلى الشعر، كان (ميشو) مصورًا متميزًا. وقد جعل من هذا الفن الجديد وسيلة أخرى للتعبير عن هواجسه وهمومه. بل لقد وجد فى التصوير «لغة جديدة» أيسر وأبلغ من لغة الكلام التى تعجز عن التعبير الصادق. لقد وجد فى فن التصوير ملاذًا له من سجن الألفاظ، فى محاولة سبر أغوار ذاته، عكف ميشو من ناحية أخرى على التخلص من كافة القيود الخارجية التى تضغط على الإنسان. وقد دفعه ذلك إلى تعاطى المخدرات والعقاقير التى عبر عن آثارها فى مجموعة من الأعمال.
وكما خذلته الأسفار كف (ميشو) عن العقاقير التى لم يتخذها ملاذا ومهربا من الواقع وإنما وسيلة من وسائله المختلفة للمعرفة والتجريب، لم يلبث أن تأكد من آثارها الوهمية المحدودة.

* * *

قــراءة

قصيدة «المهرج» هى إحدى قصائد ديوان «صور» الذى ظهر فى عام ١٩٣٩، مصحوبًا بلوحات بريشة الشاعر نفسه، الذى اعتاد أن يجد فى التصوير وسائل تعبيرية يعجز القلم عنها. ومن المعروف أن (هنرى ميشو) مصور مبدع لا يقل مستواه فى هذا الميدان عن قرض الشعر. فقد نظم أول معرض للوحات فى باريس عام ,١٩٤٢ وفى عام ١٩٦٥ عرض له المتحف القومى للفن الحديث مجموعة من اللوحات المتميزة. ومن غير المعقول أن نتوقع من فنه التشكيلى أو من إنتاجه الشعرى صورًا عادية أو مناظر مألوفة. إن ما يحاول (ميشو) أن يصوره لنا بالوسيلتين (الشعر والتصوير) إنما هو مالا طاقة عليه للعين المجردة أو العادية. فهو يقول فى هذا الصدد:

«أنا أصور القرين» ويقصد بذلك الجانب الخفى من الإنسان. نضيف إلى ذلك أنه إذا كان قد قدر له أن يؤسس مدرسة فنية لما وجدنا لها اسما يناسبها أكثر من «المدرسة الروحانية»، نسبة للأرواح، أو «النفسانية». فالحقيقة أن قصائده إن كانت تصويراً لذاته، وهذا صحيح إلى حد كبير، فإنها لا تكشف لنا من هذه الذات إلا «الوجه المولى شطر فضاء الأعماق، الوجه الذى يعكس العالم السفلى مصدر القلق والجزع».

وجدير بالذكر، بل ومن الطبيعى أيضا، ألا يصوغ (ميشو) قصائده فى أبيات تقليدية. فليس من المعقول أن يخضع (ميشو)، بعقليته المتحررة

المنطلقة، لضرورات الشعر والأوزان، فمثل هذه الأشكال الجلية الواضحة لا تليق بعالم يعج بالأرواح والأشباح ...

ومع ذلك فأنت حينما تقرأ أو تسمع قصيدة «المهرج» تجد نفسك أمام إيقاع معين، ووقفات محددة بعلامات ترقيم دقيقة وهو شيء نادر الحدوث فى الوقت الحاضر ثم تجد نفسك أمام جمل تزداد طولا وسعة تتفق وحالة الاستقرار أو التمرد التى يمر بها الشاعر. بعد هذا الصعود، يأتى إيقاع هابط متدرج فى الهبوط، وهو صورة صوتية لليأس والقنوط.

وهذا يؤكد ما يذهب إليه الشاعر حينما يصف نفسه بما يشبه الصدى الصوتى، «أنا طبلة نحاسية».

ونرجو أن تكون الترجمة العربية قد حافظت على هذه الخصائص فى قصيدة «المهرج» التى تبدأ بانتفاضة وسط جو الملل والسأم الذى يخيم على الشاعر «يوما ما، ... سأنتزع الهلب ...». لكن هذه الانتفاضة لا تلبث أن تتلاشى بالنقطة التى تتبع العبارة. ثم هى انتفاضة ما تزال غامضة. وفى المرة الثانية «يوما ما» يحاول الشاعر أن يكون أكثر حزماً ودقة فيحاول أن يحدد موعداً، لكنه لا يلبث أن يغوص فى الغموض مرة أخرى «قد يكون ذلك قريبا». «قد» و «قريبا» كلاهما غامض. ثم يتوقف الشاعر مرة أخرى. فهل يتمكن فى المرة الثالثة من تعبئة طاقته واتخاذ قرار حاسم ؟ نعتقد ذلك، فالعبارة الثالثة أشد قوة وتصميمًا «يوما ما سأنتزع الهلب... «يكفى أن لفظ «أنتزع «لا يتأتى إلا بمجهود صوتى، بل وحركة تصاحب النطق به. وماذا يمنع الشاعر الذى سبق له أن «انتزع نفسه» «من قريته» وممن كان يبدو له. أنه وثيق الصلة به ؟ ماذا يمنعه أن يمارس هذا «الانتزاع» مرة أخرى، فإن سفينته التى تشبه «سفينة الشاعر» «رامبو السكّرى» قد أقلعت. وإذا كان يفصل بين عمليتى الانتزاع عشرون عامًا من الزمن فالبحر هو البحر دائما رمز الحرية. وهاهو «بودلير» الذى يخاطب الشاعر فى شخص نفسه يؤكد ذلك «أنت دائما ستعشق البحر» ولعل هذا العشق يزداد حينما يتقدم فى العمر. أو «حينما يتألق الملل من

الشتاء العقيم» على حد تعبير شاعر ثالث هو «مالارميه» هذا الانتزاع أو هذا التخلص فى أية صورة سيكون ؟

هل سيتخذ شكل الانتحار ؟ فالشاعر يتحدث عن «نوع من الشجاعة لابد له منها ليكون» لا شىء. ولا شىء إلا شىء «ولكننا رأيناه سابقًا لا يريد أن يضيع فى العدم، وإنما يريد أن يترك ما كان» يبدو له وثيق الصلة به، مع أنه لم يكن كذلك فى الحقيقة.

وهو فى سبيل تحقيق ذلك، سيلجأ إلى القسوة والعنف. «سأشطره، سأقلبه، سأحطمه». ولأول وهلة يبدو القرار خطيرا بل مأساويا، إلا أن العبارة الأخيرة تأتى بعكس ذلك. إذ تضيف نوعًا من المخاطرة البهلوانية المضحكة» سأجعله يتدحرج»، ولكنها مخاطرة محسوبة ومدروسة لا ضرر منها.

هذا التحرر الخارجى لا يكتمل إلا بتحرر آخر داخلى. فلا بد من القضاء على «الحياء الزائف»، لابد من «تقيّمه»، لابد من القضاء على «ذليل حيائى». وقد يكون أكثر صعوبة على الإنسان أن يهزم الشعور بالاحترام القائم على رصيد هائل من الحسابات الصغيرة، ومن «التدبيرات» الزائفة المنافقة، المخجلة، التى يستتبع بعضها بعضا خضوعًا للمواضعات الاجتماعية الذليلة.

إن المطلوب الآن ليس أن يصل الشاعر إلى أن يكون شخصًا أو شخصية، وإنما المطلوب هو عكس ذلك تماما. المطلوب هو أن يتوقف عن ذلك الشخص الذى تشكّل بناء على متطلبات الآخرين، فهو زائف، أو بمعنى آخر، طفيلى، نوع من الدمل أو الخراج، وَرَمٌ خبيث تكوّن على أنسجة الحياة الحقيقية، الحياة الأصلية، الأصيلة. وما أن يقطع الشاعر هذا الرباط، وما أن يفقأ هذا الدمل، سيكون من الممكن أن «يشرب من جديد الفضاء المُقيت» (المغذى) الذى يتمثل فى هواء البحر، فى الحياة فى حالتها الخالصة من كل الشوائب، التى لا تبالى. وليس بالضرورة أن يكون ذلك فى عالم آخر، وإنما يكفى أن يتم ذلك بعيدا عن مجتمع الناس.

وبلوغا لهذا الهدف، سيكون من الضرورى عدم التراجع أمام الاعتبارات التى يقرها حياؤنا، وسيكون من الضرورى التعرض «للسخرية» و «الانحطاط» ولابد من المضى قدمًا ومن العجلة. ومن ثم كان اندفاع الشاعر الذى يعبر عنه فى تدافع الألفاظ المعبرة «بانفجار، بافتقار، بإبادة كاملة هزئيه تطهرنى».

باختصار، أن الشكل، أو اللا أنا «هو ما ينبغى أن ينمحى ويزول أمام جوهر الإنسان الحقيقى، فهو الذى يلغى شخصيته الحقيقية ويجعله صورة ممسوخة من الآخرين أشباهه وأترابه.

ماذا يتبقى من الإنسان الحقيقى بعد هذا التخلص، وهذا التفريغ ؟ شيء ضئيل فيما يختص بالكم أو الوزن، إلا أنه سيحصل على أعظم قيمة وأرفع قدر وأسمى مقام، لأن ما بذله من مجهود سيضعه فى «حجمه» الحقيقى. سينتقل من «المظهر» إلى «المخبر» سيصبح ما هو بالفعل. «كارثة» بالنسبة لأشباهه» المنفوخين «بمكانتهم. سيجد نفسه «مفرًغا» كأنما بفعْل صدمة «رعب شديد» ليعود إلى «مقامه»، «مرتبة الدنيا الضئيلة» التى ما جعله يفارقها ويفر منها إلا غرور «فارغ أشبه بجندى فى حرب يتخلى عن واجبه ويفر من الميدان. وفى نهاية مطاف هذا التدرج نحو» لا شيء، ولا شيء إلا لا شيء ، لا يكون ثمة ارتفاع اجتماعى، لا يكون هناك» مقام رابع «طبقا لاعتبارات اللياقة. بل إنه سيصل إلى أبعد من ذلك، مادام سيفقد اسمه، وسيفقد هويته.

ولعل «الهوية» هنا لا تنحصر فى الإطار الإدارى والاجتماعى، وإنما هى تشمل أيضا «الهوية النفسية». يؤكد ذلك بقية القصيدة، ومن أول وهلة «لفظ» «المهرج» الذى اختير ليكون عنوانا لها.

ولن نتحدث عن سلسلة المهرجين السابقة فى التراث الإيطالى والفرنسى الذين أثروا الأدب والفن بشخوص شهيرة كثيرة، يكفى أن نقول أن «المهرج» حينما بدأ فى فرنسا فى القرن التاسع عشر كان رمزا للفنان

البائس، الذى لا يلقى تقديرًا ولا فهمًا من الجمهور «الغبى». ومن ثم كان ثأره وانتقامه سلاح الضحك. ولعل أبرع تعبير معاصر عن هذا الوضع هو أبيات الشاعر «بول فيرلين» فى قصيدة له بعنوان «المهرج» يقول فيها :

«الجمهور الغبى القبيح يحيى ويصفق للمهرج الذى يبغضه».

ومن المعروف أن المهرج فى السيرك هو الذى يرمز إلى دينامية اللامعقول والعبث، ويكتشف زيف العظمة أو التعاظم الكاذب. باختصار، هو الإنسان الذى يعيش «لحظة الحقيقة». لذلك فما أن يتحول الشاعر إلى مهرج حتى تتكون لديه القناعة الكاملة بزيف معتقداته المتصلة بأهميته.

وما أن يتأكد له خطؤه، حتى يغطيه الخجل والعار، ولا يتبقى أمامه إلا أن يختفى عن الأنظار : «سأغوص». ولكن هانحن أمام تناقض من نوع غريب، فحتى الآن، فإن الاعتقاد السائد هو أن الفنان والشاعر حينما يعتزل المجتمع والناس، فإنه يرتفع بذلك فوق نفسه. فكيف يتأتى لشاعرنا أو مهرجنا أن يغوص فى الهوة السفلية «بلا حافظة»، أى بلا حبل يحميه عند السقوط، يغوص فى أعمق أعماق التفكير المنفتح على كل الناس ؟ ذلك أنه يريد أن يعود إلى المصدر، إلى المنبع، فهذه المنطقة ليست سوى الضمير الباطن للنفس السفلية، غريزة الأحياء.

ولكن ماذا يقصد الشاعر بقوله «قطر ندىً لم يحدث» ؟

لاشك أنه يقصد «مطلع يوم جديد»، حياة جديدة، وهنا ينبغى أن نضيف شيئًا آخر وهو أن «الندى» غذاء للأرض الميتة. «فإذا أنزلنا عليها الماء اهتزت وربت».

«لاشىء البتة / أملس أجرد / مضحك»

على شاكلة «المهرج» الذى فشل فى أداء جميع حركاته، يحاول الشاعر اليأس أن يستأنف الحياة ويسترد لياقته باتصاله والتحامه بالقوى الأولية. هذه العودة إلى الجوهر، إلى الذات، معروفة عند الشرقيين، وعند أهل

الباطن بنوع خاص. وهكذا فإن رحلات «ميشو» فى الشرق لم تذهب سدى. إن الشاعر يكشف فى أعماقه تلك التربة المجهولة: البساطة، التواصل بالحياة الأبدية، التى هى عماد وقوام العالم.

إشارة أخيرة إلى بدايات الشاعر. كان (ميشو) فى مطلع حياته معتزا بنفسه إلى حد كبير، وممتلئا زهوا وثقة، وكان يتصور أنه قادر على أن يفرض شخصيته على المجتمع وعلى العالم، ويمتلك هذا العالم، وذلك بالسيطرة عليه عن طريق فهمه وإدراكه.

ولقد سخر فى سبيل ذلك كله إمكانياته، وطرق لذلك جميع السبل، ولم يتردد أمام أية وسيلة، بريئة كانت أو غير بريئة، مشروعة أو غير مشروعة. فجرب السفر، وأغرق نفسه فى حضارات الشعوب المختلفة المعروفة والمجهولة، كما جرب استخدام السحر وتعاطى العقاقير والموسيقى، والتصوير. وفى النهاية عاد يخفىّ حنين، فشل كامل. هذا على الأقل رأى بعض النقاد. ولكن الحقيقة من منا لم يشعر يوما ما فى مطلع شبابه بالرغبة فى امتلاك العالم على شاكلة «أبو للينير» الذى يرى أن الشاعر هو من «يبتلع العوالم». ولكن سرعان ما تمضى الحياة ويشعر أنه خالى الوفاض، لم يبتلع شيئا بالمرة، بل وأنه يوشك أن يُبتلع. كل ما هناك أنه أساء الحكم والتصرف ولم يضع الشىء فى نصابه. وأنه كان من الواجب عليه، ليس أن يسخر لنفسه العالم، وإنما كان الأحرى أن يتكيف معه ويتصالح معه بكل هدوء وبلا عنف. وليس فى ذلك أى فشل، بل هو التقدم، الانتصار، أو إن شئنا، هو فشل من شأنه أن يتحول إلى انتصار. ولكن البعض لا يسلمون بذلك، وينتهون إلى الجنون. أما شاعرنا فهو فى هذه الأبيات يبرهن على حكمة بالغة. حينما استوعب فلسفات الشرق، أعلن صائحا كأنما اكتشف سر الأسرار: إن ديانات الشرق لاتغذى جوانب الضعف فى الإنسان، وإنما هى تبرز قوته وتنمى طاقاته.

* * *

جـــان فونتانييــه

(١٩٠٠ -   )

لو كنت شاعراً

لو كنت شاعراً، ما أتعبت نفسى

فى نظم قصيدة...

لو كنت شاعراً، لذهبت ذات صباح،

فى عذرية الغسق،

بيدىَّ ترتعشان،

بين الضباب الذى يغشاهما،

على مشارف السماء، كى أجمع الصور، أجمل الصور،

وهى تنشر فى مجامع الذهب وأزرق الياقوت

بتلاتها ولمّا تزل مجنونة بفعل ذرات الندى.

وبعدها، أيم شطر المعاجم، معجم اللغة
فألتقط أنضر الكلمات، وأعذب الألفاظ، غير المعفرة،
أكثر الكلام سهولة ويسرا، وانسيابا فى الحلوق،
من الكلام ذى الوميض، ذى البريق،
«كترتر» الفرح،
كالحرير على شفتين تعترفان،

وبيدىّ الحانيتين، وكيفما اتفق،
أمزج الصور، أجمل الصور،
بأبهر المقاطع، وأزهر الفقر.
وكيفما اتفق، كساحر لا يكترث،
أترك للنزوة والمصادفة
حرية المزاوجة.

وبعدها، وعند أقرب الأنهار
ألقى بهذا الحمل،
حملى من الأنوار،
فوق المياه،
فيحمل النهير الحبيب حزمتى،
من الألوان والأصوات،

إلى حيث يعلم الله وحده نهاية المطاف.

فإذا الأحبة فى الحقول،
والشيوخ على مشارف الفصول،
تشرئب رءوسهم لرؤية المعجزة،
تحملها موجة النور الهائلة.

وإذا بهم جميعهم وقد أفاقوا،
لا يصدقون عيونهم فيهتفون :
«ما هذا الذى جاء من السماء ليمر فى النهر؟»
وإذا بهم جميعهم بلا هموم،
وإذا بهم جميعهم بلا كدر.

لو كنت شاعرًا،
ماذا عسى يفيدنى نظم القصيد؟

* * *

الشـــاعر

من مواليد مدينة تولوز إحدى معاقل لهجة جنوب فرنسا فى القرون الوسيطة. تخرج فى كلية الحقوق ومارس المحاماة فى المحكمة التجارية فى مسقط رأسه. وقد أتاح له هذا العمل فرصة الاهتمام بالأدب والشعر بوجه خاص. بل لقد سمح له العمل فى المحاماة وقرض الشعر إشباع هواية حبيبة إلى نفسه وهى فلاحة البساتين، وبالذات زراعة الفواكه. وقد تمكن من استصلاح مساحة شاسعة من الأراضى البور كانت تابعة لإحدى الأديرة وجعل منها على حد قوله «أجمل قصيدة نظمها فى حياته».

وعلى الرغم من نبوغه الشعرى إلا أنه لم يعدّ نفسه شاعرًا من الشعراء. وظلت قصائده فترة طويلة لا تخرج من محيط الأسرة ودائرة الأصدقاء والزملاء، فحتى عام ١٩١٦ لم يكن قد نشر من شعره الرائع سوى بعض القصائد الحماسية بمناسبة الحرب وأهوالها وتوابعها.

لقد ظل «جان فونتانييه» بعد ذلك أربعين سنة كاملة لا ينشر شيئا من شعره، وفى عام ١٩٥٦، وبعد إلحاح شديد من أصدقائه، ودعماً لترشيح نفسه لمنصب إدارى كبير فى المدينة، وافق الشاعر على نشر مجموعة من قصائده فى ديوان.

ويصف الأمين الدائم لأكاديمية «تولوز» الشعرية هذه المجموعة بأنها تفيض رقة وعذوبة. كما أنها تتميز بالسهولة من نوع السهل الممتنع.

وبالرغم من إدراك الشاعر لأحوال الحياة البشرية وأكدارها ومعاناته لها، غير أن ذلك كله لم يتمكن من أن يمحو الأمل أو يطمس الابتسامة التى تشرق دائما من خلال أشعاره. حتى فكرة الموت لم تخل من شعور بالرضا والصفاء.

إن ما يطبع هذا الشعر من هذه المشاعر الإيجابية إنما جاء ثمرة مجاهدة شديدة للنفس ومغالبة لنزواتها ونزعاتها، وتطهير لها من أدران العبودية وتخليص لها من عوامل التمرد والتبرم ليخرج بها من معركة الحياة راضية مطمئنة.

ديوان فونتانييه الوحيد بعنوان «هدايا الصمت» حظى بتتويج وتقدير «جمعية شعراء فرنسا»، هذا النجاح دعمه الشاعر بنجاح آخر حينما فاز بعضوية مجمع الخالدين أو مجمع اللغة الفرنسية.

* * *

قــراءة

تتعرض القصيدة لقضية الإبداع الشعرى، ورحلة الشاعر مع القصيدة، منذ استلهامه الوحى، واختياره للصور والأخيلة، ثم صوغها فى مفردات اللغة وتراكيبها، حتى تصل إلى المتلقّى.

وليس «جان فونتانييه» أول من تناول هذه القضية وخصص لها بعض إنتاجه، فقد عالج موضوع الإبداع الشعرى من قبله ومن بعده شعراء كثيرون لا نملك فى هذا المقام إلا أن نكتفى بذكر بعض أسمائهم :

شارل بودلير والفونس لامارتين ، وفيكتور هوجو، وبول فيرلين، وأرتور رامبو وبول فاليرى، ولويس آراجون ، وأندريه بروتون.

فما من شاعر عظيم إلا وخاطب الوحى وناجاه وعاتب ربة الشعر وعاتبته.

القصيدة التى بين أيدينا تنقسم إلى خمسة أجزاء، أو بمعنى أصح إلى خمس مراحل، هى مراحل الإبداع الشعرى، أو مراحل الرحلة التى تسير فيها القصيدة حتى تصل إلى المتلقّى.

القسم الأول :

يمكن أن نضع له عنواناً هو «الوحى أو الاتصال ببنات الشعر» أو التعامل مع السماء بوصفها مصدر الوحى والإلهام.

هذا الجزء الأول يشتمل على الأبيات التسعة الأولى :

«لو كنت شاعرا، ما أتعبت نفسى

فى نظم قصيدة

لو كنت شاعراً ، لذهبت ذات صباح ،

فى عذريّة الفسق ،

بيدىَّ ترتعشان ،

بين الضباب الذى يغشاهما ،

على مشارف السماء ، كى أجمع الصور ، أجمل الصور ،

وهى تنشر فى مجامع الذهب وأزرق الياقوت

بتلاتها ولمّا تزل مجنونة بفعل ذرات الندى»

يبدأ هذا الجزء الأول من القصيدة بجملة شرطية فى ظاهرها، قد تدل على تواضع الشاعر وعلى استحيائه من الإعلان عن نفسه وعن شاعريته، فى حين أنه شاعر فعلا، وشاعر مجيد. ولكنه، وبشىء من التأدب والحياء، لا يريد أن ينصب نفسه مشرعا للشعر والشعراء، على شاكلة أرسطو أو حتى بوالو الفرنسى. لا يريد الشاعر أن يضع نفسه موضع المعلم للشعراء فيعلمهم كيف ينظمون القصيدة.

لكنه يقول «لو كنت شاعراً» أى أنا شخصيا لو كنت شاعرًا ماذا أفعل. وهذا الذى أفعله أنا لا أفرضه على غيرى من الشعراء الكبار أو الناشئين، وإنما هذا هو مذهبى الشخصى وطريقتى الخاصة، لو كنت شاعرا !

ويكرر الشاعر عبارة «لو كنت شاعرا» مرة مع مالا يفعله ومرة مع ما يفعله.

فهو لو كان شاعرًا ما أتعب نفسه فى نظم قصيدة. وقد يبدو فى هذا تناقض، لأن الشاعر وظيفته أن ينظم القصائد.

ولعل «فونتانييه» يريد أن يقول : لو كنت شاعرًا ما أتعبت نفسى فى نظم قصيدة، على نحو ما يفعل أهل الصنعة من الشعراء الذين يجعلون

من الشعر مهنة أو حرفة، أو يكتبون الشعر التقليدى الذى لا يهتم إلا بالوزن والقافية.

هذا الجزء الأول من القصيدة الذى اخترنا له عنوان «الوحى أو الاتصال بالسماء»، يصور الخطوة الأولى فى عملية خلق القصيدة، وهى تتمثل عند القدماء فى احتكاك الشاعر بالوحى، أو اتصاله بالسماء وبالطبيعة بشكل عام بوصفها مصدر الإلهام لأى إبداع فنى.

هذا الاتصال بالطبيعة يكون حينما تكون هذه الطبيعة بكرًا، لم تتعرض لغوائل النهار ودوامة الحياة. بما تسببه من تلوثات وتشويهات. لذلك فالشاعر يذهب إلى الطبيعة فى الصباح، بل فى الصباح الباكر، أو فى «عذريّة الغسق»، على حد قوله. والعذرية هنا تؤكد حالة البكارة التى أشرنا إليها.

وكأية عملية إبداع أو خلق، فإن هذه المرحلة الأولى يكتنفها الغموض فهى لم تتضح بعد تماما، ومن ثم كان تعبير «بين الضباب».

هذا الغموض الذى يكتنف عملية الخلق فى بدايتها يغلب أيضًا على الصور التى يحاول أن يجمعها الشاعر، فهى ماتزال فى حالة «بتلات» كما أن الندى، زيادة على الضباب، ما يزال يحجبها ويحركها بفعل سقوطه عليها، مما يجعلها صورًا «مهزوزة» بتعبير المصورين، أى صورا لم تستقر بعد ولم تتضح تماما، فهى فى حالة التكوين الأولى والتشكيل الابتدائى، كالجنين فى بطن أمه، لا تكون له ملامح مميزة.

وإذا كانت الصور ينقصها الاستقرار، فإن هذا الاستقرار أيضًا لم يتوافر للشاعر نفسه، فيداه ترتعشان تعبيرًا عن حالة التردد والإحجام التى يكون فيها الشاعر أو أى فنان فى مستهل عملية الإبداع.

وقد تكون هذه الرعشة التى تصيب اليدين المقبلتين على تجميع الصور تعبيرًا عن الرهبة التى تستولى على الفنان وهو يقدم على عملية الخلق لما فيها من قداسة وجلال.

هذه المرحلة الأولى من عملية الإبداع الفنى التى يكتنفها الغموض وعدم الاستقرار جاءت حافلة بمفردات وصور مناسبة : الصباح، عذرية الفسق، اليدان ترتعشان، الضباب يغشى الصور، البتلات، ذرات الندى التى تحجب أجزاء من الصور وتهزها «مجامع الذهب وأزرق الياقوت». فهى كتل من الألوان، والمساحات التى لم تتضح المعالم التى تعبر عنها أو الصور التى تستخرج منها أو ستدخل فى تشكيلها.

القسم الثانى :

القسم الثانى من القصيدة يمثل اللغة التى يستعملها الشاعر فى التعبير عن الصور التى جمعها فى القسم الأول. وقد جعلنا له عنوانا هو «التعبير» أو «اللغة» والحقيقة أنه إذا كان القسم الأول من القصيدة اختص بالوحى واختيار الصور فإن من المنطق أن يختص القسم الثانى بالتعبير عن هذه الصور واختيار الألفاظ التى تُخرج هذه الصور إلى النور وتخلع عليها الأشكال الدالة عليها. ومن ثم كانت مهمة الشاعر الثانية هى أن يتوجه إلى اللغة.

«وبعدها، أيم شطر المعاجم ، معاجم اللغة

فالتقط أنضر الكلمات ، وأعذب الألفاظ ، غير المعفرة ،

أكثر الكلام سهولة ويسرا ، وانسيابا فى الحلوق ،

من الكلام ذى الوميض ، ذى البريق ،

«كترتر» الفرح ،

كالحرير على شفتين تعترفان ، »

قبل أن يتعامل الشاعر مع اللغة كانت الصور غامضة كما أسلفنا. لأنها كانت لا تزال فى حالة ما قبل اللغة، ما قبل التعبير. والتعبير هو الذى يُخرج الصور إلى النور. ومن ثم كان على الشاعر أن يتحرى الدقة فى اختيار الألفاظ المناسبة التى من شأنها إيضاح الصور وتمييزها، فهى

ألفاظ ناضرة، بل هى أنضر الألفاظ وأعذبها، وهى ألفاظ ليس عليها غبار الشك أو الغموض، فهى «غير معفرة». والشاعر يتحرى فى اختيار الكلام السهولة واليسر، ليس فقط على المستوى الدلالى، وإنما على المستوى المادى أو الصوتى، فالكلمات المختارة هى أكثر إنسيابا فى الحلوق.

وزيادة فى الإيضاح يفضل الشاعر الكلام الذى يتجاوز دور التعبير اليسير إلى دور الإشعاع، فالكلمات التى يقع اختياره عليها هى «من الكلام ذى الوميض». ثم يذهب أبعد من ذلك درجة فيجعله من الكلام «ذى البريق» فالبريق أقوى من الوميض.

ثم يذهب الشاعر أبعد من ذلك حينما يتحدث عن الأثر النفسى والوجدانى لهذه الألفاظ على الناطق بها والمتلقّى لها، فهى ألفاظ «كترتر الفرح». والصورة معبرة بما فيها من تماوج ضوئى يبعث الفرحة فى النفوس. ثم هى ألفاظ رقيقة رقة الحرير على شفتين تعترفان. والاعتراف هنا هو الاعتراف بالحب. ولا تكون الشفتان أرق ولا أعذب إلا فى حالة هذا النوع من الاعتراف.

«كالحرير على شفتين تعترفان»

وجميل من الشاعر أن يختم هذا القسم الثانى الذى يختص بمرحلة التعبير واللفظ، جميل منه أن يختمه بذكر الشفتين متلبستين فى حالة اعتراف بالحب، فالشفتان هما أظهر أعضاء النطق والتعبير اللفظى.

القسم الثالث :

فى القسم الأول من القصيدة جمع الشاعر الصور، وفى القسم الثانى اختار الألفاظ الملائمة. أما فى القسم الثالث فهو يمزج الصور المختارة بالمفردات المنتقاة لكى ينظم أبياته المعبرة. أى أن القسم الثالث من القصيدة يختص بمرحلة التعبير اللغوى :

«وبيدىّ الحانيتين ، وكيفما اتفق ،

أمزج الصور ، أجمل الصور ،

بأبهر المقاطع ، وأزهر الفقر.

وكيفما اتفق ، كساحر لا يكترث ،

أترك للنزوة والمصادفة

حرية المزاوجة.»

إذًا، هناك مزاوجة بين الصور واللغة، واللغة تتمثل فيما اختاره الشاعر من مقاطع باهرة وفقر زاهرة.

وهو يمزج بين الصور واللغة بيدين حانيتين دليل الرقة والعذوبة، ولكنه أيضا يفعل ذلك «كيفما اتفق». وقد يكون في ذلك تعارض مع الرقة والعذوبة، ولكن «الرقة» غير «الدقة» فالشاعر يعمل «برقّة» وهذا هو الذى يستطيعه. لكنه يفعل ما يفعل دون أن يضمن ما تسفر عنه هذه المزاوجة أو هذا المزج. إن هذه المزاوجة بين الصور واللغة تتم بيدى الشاعر، هذا صحيح، ولكنها رهن بالمصادفة والحرية، وهى عمل يشبه عمل الساحر تتدخل فيه قوى خفية عن الشاعر وخارقة لقدرته. إن الشاعر ما هو إلا وسيلة أو سبب فى جمع الصور مع الألفاظ وفى مزجهما، ومهمته تقتصر على اختيار العناصر ثم خلطها. ومن ثم كانت المفردات المعبرة عن ذلك من مثل : «كيفما اتفق» التى تكررت مرتين، و «النزوة» و «المصادفة» و «لا يكترث» و «حرية المزاوجة. بعد أن عبر الشاعر عن تصوراته أو صوره فى شكل أبيات شعرية أو قصيدة متكاملة، لم يبق أمامه إلا أن يقدم النتيجة للقارئ أو المستمع. ومن ثمّ، فإذا كانت أقسام القصيدة السابقة تعالج «الرسالة» ومكوناتها وصوغها، فإن القسم الرابع يختص بعملية الإرسال، إرسال الرسالة إلى المتلقّى.

القسم الرابع :

«وبعدها ، وعند أقرب الأنهار

ألقى بهذا الحمل ،

حملى من الأنوار ،

فوق المياه ،

فيحمل النهير الحبيب حزمتى ،

من الألوان والأصوات ،

إلى حيث يعلم الله وحده نهاية المطاف»

إن اختيار النهر وسيلة للاتصال بين الشاعر والمتلقّى اختيار غاية فى التوفيق. فالنهر هو وسيلة الاتصال الأبدية الأزلية التى سبقت حتى خلق الإنسان المتلقى، وهى وسيلة تتسم بالرقة والهوادة والهوينى، وكلها صفات تساعد على حفظ الرسالة وضمان وصولها بلا تشويه أو مسخ، ثم إن النهر يضاهى الصفحة البيضاء التى يكتب عليها الشاعر. هذا بالإضافة إلى ما فى هذه الوسيلة المختارة من صفاء ونقاء وطهارة تناسب قدسية الرسالة وقداسة الشعر.

ومما يجدر الإشارة إليه فى هذا القسم من القصيدة، الرغبة التى تنتاب الشاعر فى التخلص من القصيدة بمجرد أن تكتمل لها عناصر الخلق التى هى أشبه بعملية الحمل عند الأنثى، بمجرد أن تستوى القصيدة يبادر الشاعر إلى إلقائها عن كاهله لتصل المتلقى. وهو لا يضيع الوقت، بل إنه يفعل ذلك عند أقرب نهر.

«وعند أقرب الأنهار ألقى بهذا الحمل»

والقصيدة بعد أن اكتملت تصبح حملاً ثقيلاً لابد أن يتخلص منه الشاعر، فهو يلقى بهذا الحمل إلقاءً، فيحمل النهير الحبيب هذه الحزمة من الألوان والأصوات، والنهير حبيب أولا لأن الشاعر بفضله تخفف من حمله، ثم لأن النهر هو الذى سيتولى توصيل رسالته إلى المتلقى، تلك الرسالة التى أصبحت حزمة من الألوان والأصوات أى مزيجا من الصور والمفردات والتراكيب اللغوية.

ولكن من سيكون المتلقى ؟ جميل من الشاعر أن يترك أمر تحديد ذلك لله وحده :

«إلى حيث يعلم الله وحده نهاية المطاف»

وبذلك يكون فى عملية الإبداع، كما أسلفنا، جانبٌ لا دخل فى تحديده للشاعر، وهو الصورة النهائية للقصيدة أو للعمل الفنى بشكل عام.

وكذلك لا يكون للشاعر دخل أو سلطان فى اختيار المتلقى، فهو يلقى بالقصيدة على شاكلة «الزجاجة فى الماء». أما من يتلقاها ؟ ومتى ؟ وأين؟ هذه كلها أمور يعلمها الله وحده . كما تقول القصيدة «إلى حيث يعلم الله وحده نهاية المطاف»

وأخيرا، يختم الشاعر رحلة الإبداع، وهو فى ذات الوقت يختم القصيدة. فعملية الإبداع تتم بحدوث التأثير عند المتلقى :

«فإذا الأحبة فى الحقول ،

والشيوخ على مشارف الفصول ،

تشرئب رءوسهم لرؤية المعجزة ،

تحملها موجة النور الهائلة»

والمتلقّى، أو جمهور الشاعر، هم من جميع الأعمار والأجناس : من الأحبة، وهم شبان من الجنسين وكذلك من الشيوخ.

والشاعر يسجل اندهاشهم جميعًا وهم يتلقون قصيدته المعجزة تحملها موجة النور على أمواج النهر. فرءوسهم تشرئب حين يرونها ويفيقون من غفوتهم لا يصدقون عيونهم.

«وإذا بهم جميعهم وقد أفاقوا ،

لا يصدقون عيونهم فيهتفون»

ثم يسجلون دهشتهم فى هذا الهتاف :

«ما هذا الذى جاء من السماء ليمر فى النهر ؟»

وكأى عمل فنى عظيم، لا تترك القصيدة جمهورها فى الحالة نفسها التى كان عليها قبل عملية التلقى، فلا بد أن يتغير المتلقى بعد الاحتكاك بالعمل الفنى، لابد أن يتحول من حال إلى حال. إن الاحتكاك بالقصيدة أو التفاعل معها يخلص المتلقين من همومهم وأكدارهم كما يغسلهم النهر من الأدران. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يكون النهر هو حامل القصيدة أو حامل الرسالة، فنحن أمام عملية غسل مزدوجة، على مستويين، مادى أو ظاهرى ووسيلتها ماء النهر، ثم معنوى أو باطنى ووسيلتها هى القصيدة المعجزة.

وهكذا طوّفنا مع الشاعر المعاصر (جان فونتانييه) فى رحلته الطويلة التى بدأت مع الوحى أو ربة الشعر، وانتهت حينما ألقى بحمله على صفحة النهر ليستقبله المتلقى.

وإذا كانت القصيدة، أولاً وقبل كل شىء، كيان مؤلَّف من كلمات، العلائق بينها تخضع لقوانين اللغة التى صيغت بها، فإنها أيضا تتألف من صور هذه اللغة وأخيلتها.

ولقد وصف «ماللارميه» الشاعر الفرنسى العظيم، وهو من شعراء القرن الماضى، وصف الشاعر بأنه هو الذى يضفى على مفردات السوقة معانٍ أكثر نقاء وصفاء.

وفى ذلك تكمن معجزة الشاعر، فهو يستعمل الألفاظ التى نستعملها وتدور على ألسنة السوقة، لكنه يخرج منها ما لم يكن فى الحسبان. إنه السّهل الممتنع. وفى ذلك يقول (بول كلوديل) :

«الكلمات التى استعملها

«هى الكلمات العادية ولكنها ليست هى

«لن تجد فى شعرى قافية ولا رُقْية

«إنها عباراتك أنت، فما من عبارة من عباراتك،

«إلا وأجيد إعادة صوغها».

وإذا كان المتلقّى يجهل كل شىء عن الشـاعـر، فإن قصيدتـه تهزه هزاً عنيفاً وتحدث أثراً شخصياً لدى كل قارئ أو مستمع. والشاعـر يعرف أن عليه أن يترك كلماته وشأنها، فهى حرة، وهى قادرة وحدها على مخاطبة المتلقى، والشـاعـر يكتب على الماء وكل منا لـه الحق فى أن يعكس وجهـه ويتأمل صورته فى الماء.

* * *

جـــاك بريفـير

(١٩٠٠ - ١٩٧٧)

مايـــو ١٩٦٨

(١)

قفّل!

زعقةُ حراس المتحف.

متحفِ رجلٍ مستهلك.

زعقةُ قلبٍ قد أُنهك

قلبٍ يحتاج لإصلاح.

للترميم!

قفّل!

قفّل دار العرض وكذا السوريون!

قفّل!

أغلق بالمزلاج على الآمال!

سَكَّر بالمفتاح عللا الأفكار

قفّل!

وضَعْ تحت الحراسة دار الإذاعة!

والتلفاز شَطّب!

لجّم فاه الحق، لجم!

كمّمْ أفواه الفتية، كمّم أفواه الشيبة، كمّم!

قفّل!

ولو فتح الشبان أفواههم،

أغلقناها بقوة الأحكام،

بقوة النظام.

قفّل!

وهذا الشباب الملقى فوق الأرض،

يُهال عليه بالمطارق،

يُداس بالأقدام،

يُروَّع بالغازات تعمى العيون،

ينهض، يقتحم البوابات المفتوحة،

أبواب الماضى الكذاب،

الماضى البائد.

اِفتح!

اِفتح!

على إرادة الحياة!

على روح التضامن!

على صور الحرية المستتيرة!

(٢)

يعبر الناس عن سخطهم لأن مسرح الأوديون تم احتلاله، فى حين أنهم ما يزالون يجدون من الطبيعي أن يحتل ممثل واحد مسرح «التراجى كوميدي فرنسيز » أو مسرح التراجيديا الفرنسية المضحكة منذ سنين طويلة. يحتل المسرح لكى يمثل عليه، فى الصباح والمساء والليل، وبكامل العدد، دور حياته، رجل العناية الإلهية، بطل الدراما القديمة، التاريخ المكرور.

* * *

الشــاعر

لعب جـاك بريفـيـر دوراً كـبـيـراً فى تكوين الوجدان الشـعـبى الفـرنسى خلال العقود الأربعة التى سبقت وفاته فى عام ١٩٧٧.

فقـد استطاع بريفيـر أن يتسلل إلى وجدان الشعب بسبب قصائده التى يمكن أن نطلق عليها صفة السهل الممتنع.

لم يكن بريفـيـر من شعـراء البـرج العـاجى، ولم يكن بمنأى عن مـشكلات الناس وقضـاياهم. بل وعلى مسـتوى اللغـة كـان يسـتـعـمل الأسلوب الدارج ولغـة الحـيـاة اليومـيـة. ولعل هـذا كـان وراء إدراج قـصـائد بريفـيـر ضـمن المقررات الدراسية فى المدارس.

ومن ناحية أخرى، شارك بريفير فى بعض الأفلام السينمائية المشهورة، بأن وضع لهـا الحـوارات والسـيـناريوهات. وزاد من انتـشـار بريفـيـر وذيوع صيـتـه بين جمـاهـيـر الشـعب الفرنسى، أنه كتب بعض الأغـانى لعـدد من مشاهير المطربين الفرنسيين.

كل ذلك، إن دل على شىء، فإنما يدل على مدى تغلغل جاك بريفير فى ضـمـيـر الجـمـاهـيـر الفـرنسـيـة وبخـاصـة الطلاب والعمـال. ولا يخـفى على الناظر فى أشـعـار بريفـيـر أنه يعكس من خـلالهـا مـشـاعـر القلق التى كـانت تنهش جيل مـا بين الحـربين العـالميـتين وجيل ثورة مـايو ١٩٦٨, إن السـمـة الكبرى لأشعار بريفير هى الاتصال المباشر والتعامل الحى مع واقع الناس، ذلك الواقع المطروح على بساط البحث والذى لا ينفك يتجدد أبدا.

* * *

قــراءة

القـصـيـدة من نـاحـيـة الشكل تتكون من جـزءين: الأول وهو أبيـات منظومـة، والثانـى أبيات منثورة. الجزءان يتعـرضا لثورة الشباب فى مـايو ١٩٦٨. وإذا كـان الجـزء الأول المنظوم يصور هذه الثورة ومـا سبقـهـا ومـا صاحبها من أعمال القمع ومـا أدت إليه من حرية، فإن الجزء الثانى المنثور يتعـرض لشـخصيـة شـارل دوجول وضـيق الشعب الفرنسى بـالحكم المطلق المستبد فى شخص دوجول أعظم حكام فـرنسا فى القرن الحديث بشهادة الجـميع، لكن إرادة التغييـر والتجديد صـممت على خلعه فى مـايو ١٩٦٨ بعد حكم دام ثلاثة وعشرين عاما.

قبل أن نتحدث عن القصيدة نشيـر إشارة سـريعة إلى الشاعـر. ولن نحاول أن نكرر بخصوصـه مـا سبق أن قلناه بمناسبـة تقديم قصـيدة له سابقة بعنوان «قوقعتان تشاركان فى جنازة».

سنركـز هـنا فقط على الدور الذى لعبه «بريفـيـر» فى تكمـين الوجدان الشعبى الفرنسى خلال العقود الأربعة التى سبقت وفاته فى عام ١٩٧٧.

فقد استطاع «بريفير» أن يتسلل إلـى وجدان الشعب الفـرنسى بسـبب قصائده التى يمكن أن نطلق عليها السهل الممتنع.

لم يكن بريفير من شعـراء البـرج العـاجى ولم يكن بمـنأى عن مشكلات الناس وقضـاياهم. بل وعلى مستوى اللغة كان يستعمل الأسلوب الدارج

ولغة الحياة اليومية ولعل هذا كان وراء إدراج قصائد بريفير ضمن القرارات الدراسية فى المدارس.

ومن ناحية أخرى شارك بريفير فى بعض الأفلام السينمائية المشهورة بأن وضع لها الحوارات والسيناريوهات. وزاد من انتشار بريفير وذيوع صيته بين جماهير الشعب الفرنسى، أنه كتب بعض الأغانى لعدد من مشاهير المطربين الفرنسيين.

كل ذلك إن دل على شىء فإنما يدل على مدى تغلغل جاك بريفير فى ضمير الجماهير الفرنسية وبخاصة جماهير الطلاب والعمال. ولا يخفى على الناظر فى أشعار بريفير أنه يعكس من خلالها مشاعر القلق التى كانت تنهش جيل ما بين الحربين العالميتين وجيل ثورة مايو ١٩٦٨. إن السمة الكبرى لأشعار بريفير هى الاتصال المباشر والتعامل الحى مع واقع الناس، ذلك الواقع المطروح على بساط البحث والذى لا ينفك يتجدد أبدا.

ولعل القصيدة المزدوجة التى اخترناها بعنوان مايو ١٩٦٨ أصدق دليل على ذلك. فالقصيدة المنظومة إذا جاز لنا أن نسميها كذلك، ما هى فى الحقيقة إلا نوع من البيانات السياسية، أو الأوامر العسكرية، يعقبها القمع ثم الانفجار.

كلمات قليلة فى أسلوب جزل قوى أشبه بطلقات المدافع. واضح كل الوضوح لا يدع مجالا لسوء الفهم ولا للالتباس، شأن اللغة فى مثل هذه المواقف الحاسمة. لذلك سنركز دراستنا على الملابسات التى أفرزت الثورة وبالتالى فجرت الإبداع الشعرى.

ولعلنا نجد فى هذه الملابسات ما يعكس بعض ما يجرى فى ساحتنا فتكون العبرة والموعظة.

من نافلة القول أن نشير إلى أن التمرد بشكل عام وتمرد الشباب بنوع خاص هو سمة العصر الذى نعيش فيه وذلك على صعيد العالم قاطبة. هذا التمرد الذى كان يبلغ ذروته فى انتفاضة هنا وثورة هناك لعل من

أشهرها ثورة مايو ١٩٦٨ فى فرنسا، قد أكسب هذا النوع من التمرد أبعاداً وأصداء لم نكن نعرفها من قبل.

والحقيقة أن الظاهرة تتجاوز بكثير إطار الشبان وبالذات محيط الطلبة، أنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتقدم التقنى (أو التكنولوجى) الذى حققته المجتمعات المعاصرة والتقدم المادى المذهل الذى أعقب ذلك.

لقد نشأ شاب اليوم فى عالم يغلى ويفور. صحيح أن الثورات فيه لا تزيد كثيرا عن مثيلاتها فى الماضى، إلا أنها أصبحت تتميز بسرعة الانتشار وذلك بفضل وسائل الإعلام المختلفة، كما أن أخبارها تصل الشبان مقرونة بتعليقات تختلف عن تعليقات المعارضة والاستنكار التى تنشرها الصحف فى الماضى، لقد أصبحت التعليقات فى وسائل الإعلام السمعية والبصرية تثير فضول الشبان وتستهوى طموحاتهم.

ومن ناحية أخرى، فإن حصول الدول المستعمرة على استقلالها واختيارها للنظم الاشتراكية أو شبه الاشتراكية كان فى رأى الشبان انتصارًا جزئيًا لتمردهمَ وثورتهم. وهكذا فتح شبان العصر الحديث عيونهم على عالم يختلف تماما عن عالم آبائهم وأجدادهم.

وعلى صعيد التعليم بمختلف مستوياته، فبعد أن كانت الهيئة التعليمية تقوم على خير وجه بواجب التعليم والتربية والتأديب بروح من التضحية وإنكار الذات فى سبيل تحقيق المثل العليا، لم يعد لها اليوم مثل تلك الهيمنة القديمة ولا التأثير القوى السابق. ولم يعد جيل اليوم «يقوم للمعلم يوفيه التبجيل». ولا يعترف بأن المعلم «كاد أن يكون رسولا».

والحقيقة أن المعلمين والأساتذة اليوم، وهم فريسة لتيارات الحياة العصرية وما يكتنفها من صراع وشكوك وهموم، لا يقفون على أرض صلبة ولا يستطيعون أن يكونوا أفكارا واضحة، ولا أن يتخذوا مواقف حاسمة نهائية من كثير من القضايا الحيوية. ومن ثم لا يستطيعون أن

يؤكدوا لطلابهم حقائق ثابتة أو قيمًا أدبية وأخلاقية عامة. وإذا كان التعليم قد استطاع أن يتخذ مواقف معينة فى مواجهة بعض أمراض العصر الحديث، فإن المعلمين والأساتذة لا يعرفون كيف يواجهون عالم الغد وهم يعدون له طلابهم.

أما الطلاب فإنهم يعتبرون هيكل التعليم التقليدى غير صالح لمواكبة العصر. فإذا كان بوسعهم تحصيل المعلومات، إلا أنهم يجنون من هذا الهيكل التعليمى عتادا أخلاقياً أو زادًا أدبيًا أو سلاحًا معنويًا فى مواجهة الأزمات الحادة والمشكلات الكبرى التى تنتظرهم على أعتاب حياتهم العملية.

الشىء ذاته، أو الشك ذاته، يمكن أن يقال فيما يتعلق برجال الدين الذين أصبحوا يؤثرون التكيف مع العصر ويتجهون نحو العمل الاجتماعى.

وأخيرًا وليس آخرًا، هناك البعد السياسى بسلبياته وأمراضه. الأحزاب والاتجاهات السياسية المختلفة التى تتجاذب الشبان وتتفنن فى استهوائهم وهم يجهلون حقيقة ما وراءها من أغراض خاصة أو شخصية، ومصالح حزبية.

تلك هى الدوامة الكبرى التى يندفع فيها الشبان اليوم. وتلك هى الملابسات المادية التى يتعاملون معها وما أفرز ذلك كله من أزمات ظهرت نتائجها فيما يتصف به العصر من عنف وتمرد. ولم تكن أحداث مايو ١٩٦٨ فى فرنسا بلا نظائر أو سوابق فى مناطق أخرى من العالم. لقد سبقهم الهيبز فى الولايات المتحدة الأمريكية. ثم كان هناك فى أمستردام البروفوس أو المشاغبون. وفى روسيا كان هناك البيتنكيس الذين كانوا يعارضون النظام والدقة، كما كان هناك شباب بولندا والمجر وتشيكوسلوفاكيا الذين كانوا يتظاهرون ويرفعون أصواتهم مطالبين بحقوق الإنسان وبالحرية.

ولا أدل على ذلك من انتشار الأدب السرى فى الاتحاد السوفيتى الذى كان ينادى بعودة روح المعارضة الليبرالية.

وفى الصين ظهر الحرس الأحمر الذى لا يحتاج إلى تعريف. هذه الثورة الصينية أيضا سبقت أحداث مايو ١٩٦٨ فقد وقعت عام ١٩٦٦ وكانت تعلن أن الشبان «أطلقوا لكى يقطعوا دابر الفساد» ويقضوا على كل أثر للمركزية.

هذا بالضبط ما كانت تطالب به جماهير مايو ١٩٦٨ مع اختلاف المركزية من مركزية الحزب إلى مركزية الحاكم الذى ظل يقبض على زمام الأمور فى البلاد من ١٩٤٥ حتى عام ١٩٦٨.

بدأت النيران، كما هى العادة، من مستصغر الشرر. اندلعت الشرارة الأولى من المدينة الجامعية Antony (أنتونى) حينما أقام المسئولون حجرة للحراسة على باب المدينة الجامعية لمراقبة الزائرين الذين كانوا يقصدون أجنحة الطالبات. وقد اعتبر الطلاب هذه الحجرة نوعًا من سور برلين ودليلاً على الفضيحة والعار. إذ كيف يسمح للطلاب باستقبال الطالبات ويحظر ذلك على الفتيات.

وحدثت اضطرابات كان وراءها طالب يهودى فى قسم الاجتماع استفز أحد الوزراء وهو وزير الشباب الذى كان فى زيارة للمدينة الجامعية. فما هى إلا لحظات حتى حوصرت قاعة الأساتذة وهوجمت جميع المكاتب واجتمع المتمردون تحت اسم «حركة ٢٢ مارس».

انتقل مسرح الأحداث بعد ذلك إلى مدينة «نانتر» وهى مقر لإحدى الجامعات وتتركز فيها الأيدى العاملة الأجنبية فى فرنسا ويعيش سكانها فى فقر مقنع حيث يتكدسون فى حجرات ضيقة، ويضطرون فى برد الشتاء القارص إلى الاغتسال خارج البيوت من مياه الصنابير العامة الشديدة البرودة.

ومن الطبيعى أن مشاهدة الطلاب لمثل هذه المناظر المخزية لا يمكن إلا أن تثير مشاعر الغيرة والثورة. ووقعت بعض الاضطرابات أدت إلى إغلاق جامعة «نانتر» فتوجه الطلاب نحو جامعة السوربون وأقيمت المتاريس فى أحد الشوارع القريبة من الجامعة وأطلقت الأعيرة النارية فلم يكن هناك بد من استعمال بعض القسوة مع الطلاب العزل.

أدى ذلك إلى تصعيد الصدام بين الشرطة والطلبة. ولم يلبث العمال أن انضموا إلى صفوف الطلاب واستغلوا هذه الفرصة للمطالبة بزيادة الأجور.

وتحولت جامعة السوربون إلى ما يشبه السوق أو ساحة المولد. وتحول مسرح الأوديون إلى ساحة محاكمة اختفت أرضها تحت أكداس الأوراق المهملة وأعقاب السجائر.

وارتفعت الأعلام الحمراء والسوداء وأخرى تحمل شعارات عدائية فوق التماثيل التى تشرف على مدخل كنيسة السوربون. وغطت الجدران بالشعارات العنيفة بعضها ضد رئيس الدولة وبعضها يطالب المسئولين بالتخلى عن السلطة وعلى حد تعبير أحد الكتاب: أنه زمن الجدران التى تتكلم «واتخذ الطلاب من بعض أبيات الشعر الشهيرة وسيلة للإثارة والتحريض كهذا البيت للشاعر المعاصر بول فاليرى الذى يقول:

«هبت الريح، وحان وقت الرحيل»

وانتهى العرض، أو بمعنى أصح الدراما النفسية التى اتخذت من جامعة السوربون ومسرح الأوديون منصة لها، وذلك بعد عودة جورج بومبيدو من أفغانستان، وعودة الجنرال «دى جول» الغامضة.

وقدمت الحكومة بعض التنازلات للطلبة كان منحتهم حق المشاركة على أسس جديدة. أما العمال فقد حصلوا على زيادات كبيرة فى الأجور.

ولكن الطلاب اعتبروا هذه المكاسب مؤقتة وعرضة للضياع. أما العمال فقد اعتبروا مكاسبهم كأنها لم تكن وذلك بسبب ارتفاع الأسعار.

مهما قلنا وقال المحللون فى أسباب هذه الأوضاع المعوجة التى تردى فيها المجتمع المعاصر، فما من شك فى أنها النتيجة الطبيعية والحتمية لما درجت عليه المجتمعات المعاصرة من ممارسة للقوانين الوضعية مبتعدة بذلك عن شرع الله الذى وعد مثل هذه المجتمعات الضالة بالمعايشة الضنك فى هذه الحياة الدنيا.

* * *

جـــاك بريفيـــر

(١٩٠٠ - ١٩٧٧)

لرسم صورة عصفور

ترسم أولا قفصًا

بباب مفتوح

ترسم بعد ذلك

حاجة لطيفة

حاجة بسيطة

حاجة جميلة

حاجة مفيدة

للعصفور

بعد ذلك تضع اللوحة على شجرة

فى حديقة

أو فى مزرعة

وفى غابة

وتختبئ خلف الشجرة

بدون كلام

بدون حركة...

أحياناً العصفور يصل بسرعة

لكن أحياناً ننتظره سنين طويلة

قبل أن يقرر

فلا تيأس

وانتظر

انتظر إذا لزم الأمر سنين

لأن وصول العصفور بسرعة أو ببطء

ليس له علاقة بنجاح اللوحة

حينما يصل العصفور

إذا وصل

عليك بالصمت العميق

وانتظر حتى يدخل العصفور

وحينما يدخل

اقفل الباب بالفرشاة فى هدوء

ثم

امسح كل القضبان واحداً واحداً

دون أن تلمس أية ريشة من ريش العصفور

ارسم بعد ذلك صورة الشجرة

مع اختيار أجمل غصن من أغصانها

للعصفور

ارسم بعد ذلك الورق الأخضر

والنسمة العليلة

وذرات الشمس

وأصوات الحيوانات فى حر الصيف

ثم انتظر أن يغنى العصفور

فإذا لم غنى العصفور

فهذا توقع سيئ

أما إذا غنى فهذا توقع حسن

توقع أنك تستطيع أن توقع

حينئذ يمكنك أن تنزع فى هدوء

ريشة من ريش العصفور

وتكتب اسمك فى أحد أركان اللوحة.

(من ديوان « كلمات »)

* * *

قـــراءة

أول ما يلاحظ على القصيدة أنها بدون علامات ترقيم.

على طريقة صيد الفئران التقليدية، بوضع طعام يحبه الفئران داخل المصيدة ليجذبها للدخول، فتنغلق عليها المصيدة، يحاول «جاك بريفير» أن يذكرنا بطفولتنا وبالحيل الذكية لاصطياد الطيور والحيوانات. وإذا كانت الطريقة هنا فى هذه القصيدة مناسبة لخيال الصغار ؛ فهى بما تتطلبه من مهارات وتتضمنه من إجراءات، ترتفع إلى مستوى الكبار وتثير اهتمامهم.

يحاول الشاعر أن يعود بنا إلى طريق الخيال عند الأطفال. فبمجرد أن نغلق باب القفص، نمسح القضبان ؛ وهو لا يقدم لنا تفسيرًا لذلك، وكأنه أمر طبيعى. وهكذا تسير الأمور فى هذا العالم السحرى.

من الملاحظ أن الشىء وصورته يمتزجان كل بالآخر : «فصورة» الشجرة تظل منفصلة عن الشجرة التى ستوضع اللوحة عليها، ولكن صورة العصفور سيمثلها العصفور نفسه وعلى العكس، فلكى نصطاد العصفور، يكفى قفص مرسوم فوق اللوحة ؛ ولكى يغنى العصفور، يكفى صورة الأوراق والنسمة. ولا يطلب الشاعر من الطفل أن يرسم بابا مغلقا، وإنما يطلب «غلق الباب بالفرشاة». وبذلك يصبح تقديم الأشياء عملية سحرية.

من ناحية، يرتبط الموضوع بالصيد . «وتختفى خلف الشجرة بدون حركة وبدون كلام ...» . ومن ناحية أخرى، يشبه نوعاً من استحضار الغائب أو تحضير الموتى، ما دمنا نريد أن نجعل العصفور يغنى بعد حضوره. عملية سحر برىء، طاهر. مبعثها الحب لا الرغبة فى التملك والاستئثار. كل شىء مجهز «للعصفور» : نصنع له «حاجة لطيفة»، «مفيدة» ونختار له «أجمل غصن»، وننتظره فى صبر، ونغلق عليه الباب «فى هدوء»، ونمسح القضبان «واحداً واحداً» دون أن تلمس أية ريشة. وحينما ننتزع ريشة للتوقيع فإن ذلك يتم «بكل هدوء».

هذه التعبيرات كلها ترسم لنا صورة الطفل الرقيق وهو مائل على كراسة الرسم بكل حرص وعناية حتى لا يفسد أو «يبّوظ» العصفور الجميل الذى يعكف على إخراجه فى ألطف صورة.

من الملاحظ أن القصيدة صيغت بأسلوب رقراق من الشعر الحر أو المنثور الميسور، بلا قيود مفروضة فيما يتعلق بالقافية. ولكن أيضًا بلا سرف أو شطط إلا ما يتعلق منها بشطحات طفل غارق فى الحلم. مع مراعاة الوقفات الطبيعية التى تلائم أنفاس الصغار.

إننا نكان نسمع هذا الطفل الصغير، وهو يعلق على ما يرسم أو إذا جاز التعبير وهو يلعب برسمه خطوة خطوة :

«ترسم أولا قفصا

«بباب مفتوح

«ترسم بعد ذلك

«حاجة لطيفة

«حاجة بسيطة

«حاجة جميلة

«حاجة مفيدة

«للعصفور»

وإذا كان الله تعالى، أحسن الخالقين، قبل أن يخلق الإنسان، خلق له كل ما سيحتاجه فى حياته من أرض وماء وطعام وهواء ... إلخ، فإن الطفل أيضا، المبدع الصغير، يهىء للعصفور قبل أن يوجد، «حاجة لطيفة، بسيطة، مفيدة» بالإضافة إلى القفص. إن وراء ذلك كله فناناً سيرياليا مولعاً بأفاعيل الخيال، محلقاً فى آفاق الحلم. ولكننا أيضا أمام شاعر متحرر، يحاول فى حدود مقدرة الرجل البالغ، استحضار عالم الطفولة بمنطقة اللامنطقى.

ما من شك فى أن القصيدة هى للكبار من أجل تطويرهم لألعاب الأطفال.

أولا، العنوان فيه نوع من التقليد الساخر لطريقة الوصفات العملية التى تقدم لسيدات البيوت بخطواتها وتطوراتها. نلاحظ كذلك الأسلوب التربوى وراء التحذيرات المتكررة حتى لا يدب اليأس وحتى لا نفسد عملنا:

«لا تيأس ...» «انتظر ...» «فى هدوء ...»

ولا يتردد الأسلوب التربوى أيضا إذا لزم الأمر، فى تقديم التفسير الطويل الثقيل حينما يكون ضروريا : «لكن أحيانا ننتظره سنين طويلة ...» وصول العصفور بسرعة أو ببطء ليس له علاقة بنجاح اللوحة»

نشير أيضا إلى الجناس اللطيف الذى استطعنا أن نحافظ عليه فى الترجمة :

«توقع أنك تستطيع أن توقع» و «انزع ريشة من ريش العصفور واكتب اسمك»».

هذا الأسلوب الرويحى المطبوع بطابع اللعب مع أنه يتضمن شيئا من الاستعداد والترصد المسبق، يفضى بنا إلى لعبة أخرى أكثر جدية تتعلق

بالإيحاءات الرمزية. فهذه القصيدة من الممكن أن نعتبرها نوعاً من «فن الشعر» الخاص يوم الأحد أو يوم الإجازة. فهى نوع من الفسحة مع عودة إلى الجذور. لأن الشعر بعامة، بدءاً بشعر «جاك بريفير»، هو صوت البشر للتعبير عن عواطفهم وصراعاتهم، كما هو صوت تغريد العصفور فوق غصن الشجرة، ومع كل فإن فى أعماق كل شاعر، كل فنان، جانبا من هذا الطفل العاشق للعصافير الذى يتعلم كيف يحقق أمنيته.

ما من شك فى أن الفن صناعة وطبيعة، جهد وحظ. فالفنان هو الإنسان القادر على أن يعكف، بمعنى أصح، القادر على أن «يصبر إذا لزم الأمر سنين». فمهمته هى تمهيد الطريق وإعداده للمعجزة لكى تتحقق. وإذا تحققت، أو إذا «وصل العصفور» فينبغى ألا يضيعه. إن المطلوب من الفنان الصغير، والكبير أيضا، هو أن يلتزم بالشروط لبتى ينبغى أن تتوافر للوحى أو الإلهام. أولا :

حب الخيال والولع به، والصمت، والصبر بالذات، لأن من الضرورى الانتظار حتى يقترب العصفور «ويدخل القفص» «حتى يغنى (لاحظ التكرار المقصود للكلمة) كذلك المطلوب من الفنان أيضا أن يملك آليات مهنته، ومنها قضبان القفص الذى سيحفظ فيه مادة الإبداع حينما توافيه الفكرة الخلاقة ؛ لكن عليه أيضا أن يعرف كيف يمحو القضبان ويطلق لإبداعه على فائض الألوان والأصوات فى العالم الكبير. ومع كل هذا الإعداد يمكن أن يكون مصيره الفشل. ولكن ما أجمل أن يتحقق الحلم ويغنى العصفور.

وحينما يتحقق الأمل وتنجح اللوحة ويغنى العصفور، لا يستتبع ذلك أى تفاخر أو إعجاب بالنفس، بل ينتقل الطفل مباشرة إلى الإجراء الطقسى البسيط الخاص بالتوقيع. ومع كل فإن الانفعال يخون الفنان. وهنا تأتى لفظة «حينئذ» لتلج بنا إلى الجملة الأخيرة بنوع من الهيبة أو الرسميات لم نعهده فى أسلوب «طريقة الاستعمال» السابق وبخاصة صيغة الأمر المستعمل فى أبيات القصيدة السابقة كلها : «حينئذ يمكنك أن تنزع ريشة»

... وتكتب اسمك. لم يعد هناك أوامر، فنجد الآن أمام لوحة. ومن حق صاحبها أن يوقع عليها باسمه.

وأخيرا، لقد قرر العصفور أن يغنى. إننا إذا أمسكنا بالعدسة المكبرة، نستطيع أن نعثر على آثار القضبان، آليات الصناعة ؛ ولكن الذى ينظر إلى اللوحة من بعيد، يرى فيها الغابة الخضراء، غابة الخيال الطليق، خيال الطفولة الحرة، ويسمع فيها روح شاعر يلعب مع نفسه بصوت خافت.

ذلك هو «جاك بريفير» شاعر جميع المستويات، والطفولة بالذات. الذى استمعنا واستمتعنا ببعض قصائده الأخرى التى نذكر بعناوينها : «أطفال أو برفيل»، «قوقعتان فى جنازة»، «ورقة شجرة»، «مايو ١٩٦٨».

وإذا كان الأطفال فى قصيدة «أطفال أو برفيل تعساء كما يصفهم العنوان فذلك لأنهم وهم غرقى فى واقعهم الألم، حرموا من كل وسائل السعادة فى طفولتهم، وبالتالى قتلت فيهم ملكات الإبداع. ووئدت فيهم فرص التعبير عن ذواتهم.

أما الطفل فى قصيدتنا هنا فهو سعيد محظوظ، لأنه وجد الفرصة والإمكانيات اللازمة للانطلاق وتحقيق الذات، وتفجير طاقات الإبداع، وهو سعيد، لأنه، وكما ينبغى لكل طفل فى سنه، يتعلم كيف يصبح فنانا صغيرا.

* * *

جـــاك بريفيـــر

(١٩٠٠ - ١٩٧٧)

وقعتان تشاركان فى جنازة

خرجت قوقعتان،

لحضور جنازة ورقة شجرة ميتة.

خرجت قوقعتان.

وعليهما صدفتان سوداوان.

خرجت القوقعتان متشحتين بصدفتين سوداوين.

وحول قرونهما كروشيه من الكريب دى جورجيت،

من الكريب دى جورجيت الأسود.

خرجت القوقعتان فى عتمة المساء.

خرجتا ذات مساء من أمسيات الخريف الرائعة.

وللأسف ؛ حينما أشرفتا على الوصول،

كان الربيع قد أهل.

وإذا بأوراق الشجر التى كان قد توفاها الله،

تبعث للحياة من جديد...

وإذا القوقعتان فى حرج شديد.

ولكن ها هى الشمس تلمحهما

ترحب بهما، وتقول لهما :

لا عليكما، تفضلا بالجلوس،

وإذا شئتما، اشربا كأسين من العصير،

ثم عليكما بالحافلة الذاهبة للعاصمة،

سترحل فى المساء.

وفى انتظارها، تفرجا على الناحية.

ولكن، دعكما من الحداد.

هذه نصيحتى.

فهو يسود البياض فى العيون،

ينال من إشراقة الجبين.

ثم إنه يقبح الجمال عن يقين.

إن موال التوابيت والنعوش.

من المواويل الكئيبة الحزينة.

عودا لألوانكما الأصلية.

لألوان الحياة الصافية.

وفجأة إذا بكل الطيور والبهائم،
والشجر والنبات،
تشرع فى الغناء،
بأعلى عقيرة.
أغنية حقيقية، تفيض بالحياة،
أغنية الصيف الجميلة.
وإذا بمجموع المخلوقات البرية،
تشرب الأنخاب،
وتجرع الكئوس.
ياله من مساء!
مساء صيف جميل!..
وإذا بالقوقعتين تتصرفان،
تتصرفان عائدتين، متأثرتين، سعيدتين.
فقد أسرفتا فى الشراب.
وجعلتا تتمايلان، ذات اليمين وذات الشمال.
لكن قمر المساء، فى صدر السماء،
كان يرقبهما ويرعاهما.

* * *

قــراءة
فلسفة البساطة والبراءة

ذلك هو شعر جاك بريفير.

- فهو ليس شعرا، إذا جاز هذا الوصف، فأنت أمام كلام منثور لا يفرقه عن لغة الحديث العادية سوى إيقاع الكلمات واللعب بالألفاظ.
- كذلك فالموضوعات التى يعالجها بريفير هى موضوعات الحياة العادية اليومية، بما تحفل به من صور الشقاء، وما فيها من مشاهد البهجة والسرور.
- يفعل بريفير ذلك بنوع من التأثر والانفعال، هو الصمام الذى يحول دون ترديه فى غيابات اللامعقول ومتاهات العبث.
- سمة البساطة واليسر هى السمة الغالبة.
- بل إن القصيدة من فرط البساطة تبدو أقرب إلى السذاجة.
- موضوع فى غاية البساطة:
- قوقعتان، طبقا للأعراف والتقاليد، تلبسان الحداد حزنا على صديقة، ورقة شجر ميتة:
- لحضور جنازة ورقة شجرة ميتة
- خرجت قوقعتان

● وعليهما صدفتان سودوان

● ولكن، سبحان مغير الأحوال، تتبدل الطبيعة ويتحول الخريف إلى ربيع وتبعث الحياة:

● وللأسف حينما أشرفتا على الوصول،

● كان الربيع قد أهلّ.

● وإذا بأوراق الشجر التى كان توفاها الله

● تبعث للحياة من جديد .

● وتعم الشمس الكون بالدفء والضياء فيسقط فى أيدى القوقعتين، فتقعان فى الحرج:

● ولكن هاهى الشمس تلمحهما، ترحب بهما،

● وتقول لهما: لا عليكما، تفضلا بالجلوس

● بل إن الشمس لا تكتفى بمجرد الترحيب بالضيفتين الخجولتين، فهى تحاول أن تبدد خجلهما، وتخرجهما من جو الحزن والألم فتعرض عليهما الشراب:

● وإذا شئتما اشربا كأسين من العصير

● إنها تدعوهما إلى الترحال والعودة إلى الحياة:

● عليكما بالحافلة الذاهبة للعاصمة،

● سترحل فى المساء

● ثم إن الشمس لا تترك لهما فرصة للتردد ولا للتفكير الحزين، فتريد أن تشغلهما لحظات الانتظار:

● وفى انتظارهما، تفرجا على الناحية

● ثم تتقدم الشمس خطوة أخرى، وتقدم لهما النصيحة المباشرة، العملية:

دعكما من الحداد.

● هذه نصيحتى،

● فهو يسود

● البياض فى العيون

● والشمس ليست وحدها فى محاولة إقناع القوقعتين، بل إن الطبيعة بأسرها توافقها على ذلك:

● وإذا بكل الطيور والدواب،

● والشجر والنبات

● تشرع فى الغناء

● وأمام هذه السمفونية التى تعزفها عناصر الطبيعة جميعا احتفالا بالربيع وبالحياة، لا تملك القوقعتان إلا المشاركة.

● صحيح أن الموضوع موضوع حزن وألم على شاكلة العصر والأقدار. ولكن الربيع والشمس والدعوة إلى الحياة وإلى الترحال، وأنخاب الشراب، كل ذلك يحول القوقعتين الحزينتين عن سنن العرف والتقاليد، عن الهموم والأكدار، فتعود للحياة بهجتها وللطبيعة رونقها.

● إن القصيدة. شأن معظم قصائد الشاعر، أشبه بالرسوم المتحركة، يعرضها بريفير فى لقطات حية وسريعة:

اللقطة الأولى:

رحلة القوقعتين فى بدايتها حزينة كئيبة.

● وهنا يكون اختيار القوقعتين فى حد ذاته مناسب من ناحية الشكل، حيث إن انغلاقهما «كقوقعتين» وانطواءهما وبطء حركتهما المعتادة من ناحية، والصمت من ناحية أخرى، كل ذلك مناسب للحزن والحداد فى هذه اللقطة.

● يضاف إلى ذلك كله لون الصدفتين الأسود، رمز الحداد.

● كذلك ما حول قرونهما من قماش أسود.

● وفى النهاية يأتى اختيار وقت الخروج وهو عتمة المساء.

اللقطة الثانية:

● تحول الطبيعة من حال إلى حال وشعور القوقعتين بالأسف لعدم لحاقهما بالجنازة. إن حلول الربيع وما يصاحبه من بعث للطبيعة ومن ثم عودة الأوراق الميتة للحياة، مع أن ذلك كله يبعث البهجة، إلا أن القوقعتين، لطبيعتهما التى تميل إلى الانطواء، تشعران بالحرج والأسف لعدم وصولهما فى الوقت المناسب لأداء الواجب، واجب العزاء.

اللقطة الثالثة:

● الطبيعة ذاتها تهون الأمر عليهما وتحول الأسف بهجة، وتنصحهما بالإقلاع عن الحزن.

● فالطبيعة فى شخص الشمس التى هى أقوى عناصرها، والتى ترمز إلى دفء الحياة والنور وغير ذلك من عناصر القوة والبهجة، تعوضهما وتضيفهما فى جو مناقض تماما لما تهيأت له القوقعتان.

● بل إنها تعرض عليهما الجلوس والشراب والفرجة على الناحية للترويح والتسلية. ثم تعرض عليهما الترحال.

اللقطة الرابعة:

● الطبيعة نفسها، ممثلة هذه المرة ليس فى شخص الشمس فقط، وإنما فى سائر عناصرها، تتألق وتعلن الفرحة الشاملة، فلا تملك القوقعتان إلا الاستسلام والمشاركة فى هذه الفرحة العامة.

اللقطة الأخيرة:

عودة القوقعتين وتستر القمر عليهما.

● فى هذه اللقطة الأخيرة، تعود القوقعتان من حيث جاءتا، بعد أن تخلصتا من جو الجنازة والحزن، ليس فى عتمة الليل كما جاءتا من قبل، وإنما فى نور القمر الذى يتوسط السماء مشاركا لهما أو شريكا يضىء لهما الطريق ويرعاهما ويبارك قرارهما.

* * *

جـــان تارديــو
(١٩٠٣ -   )

القنـــاع

شىء ثقيل من البرونز الأجوف
على شكل قناع ذى عينين مغلقتين
ينهض بطيئًا وحيدًا عاليًا
شاهقا فى الصحراء الطنطانه

إلى ذلك الكوكب الأخضر، ذلك الوجه
الذى يلزم الصمت منذ عشرة آلاف سنة
فأحلق إليه بلا عناء أو تعب
وأدنو منه بلا رهبة أو فزع
وأطرق بأصبعى المطوى

على الجبين الأصم والجفنين المنتفخين
فأفزع للرنين وأغتبط
إن روحى المخلدة تدوى هناك
فى الليل الساطع الصافى

أشعّى ياظلمة، أيتها البسمة، أيتها الوحدة
لن أحاول فضح السر
بل سأظل فى ناحية الوجه. مع الوجه
مادمت أتكلم وأنا له نظير
ومع ذلك فما حول البهاء والجلال سوى الفراغ
سيل من بلور الصيف الليلى البراق.

(من ديوان « النهر الخفى »)

* * *

الشـاعر

ولد (جـان تارديو) عـام ١٩٠٣ فى بيت فنى بمعنـى الكلمـة، فـأبوه كـان مصـورًا وأمه كانت موسيقية وكان كلاهمـا موهوبا فى فنه. كان أبوه ذائع الصـيت بوصـفـه مـصـورا ومـهندس ديكور. قـام بتـأسـيس مـدرسـة الفنون الجميلة فى مـدينة هـانوى وظل هناك حتى نهـاية حيـاته، وكان جـان تارديو معجبا بوالده مفتونا بإنتاجه الفنى وهو يعترف بذلك فيقول :

«إن افتتانى بفن التصـوير يرجـع إلى سنوات عـمـرى الأولى حينمـا كنت أشاهد أبى وهو يصـور ويرسم. كنت كأننى أشاهد أمـامى معجزة تتحقق. فقـد كـان القلم أو الريشـة يبـدوان لى وكـأنهـمـا يفـجـران الصـور التى كـانت تبدو وكأنها موجودة مسبقًا فوق اللوحة البيضـاء. كان ظهورهـا الغـامض فى بادئ الأمر والذى يتضح بعد ذلك شيئا فشيئا، لا عـلاقة بينه وبين حركات اليـد التى ترسم. كـأن هذه اليـد لا تفعل شـيـئـا اللهم إلا أنهـا تخـرج هذه الصور من العدم بعملية سحرية.

كـان (جـان تارديو) شـديد التـأثر بوالده المصـور الذى علمـه، على حـد تعبيره، «الحقيقة الخفية لفن التصوير».

أمـا الأم فقد كانت من أصل إيطالى ومن أسـرة موسيقـيـة. كان جـدهـا قـائد أوركسـتـرا ومؤلفًـا مـوسيقـيًا كبيـرًا نذكـر من بين إنتـاجـه «البـاليـه المصرى» الذى كان بمثابة افتتاحية «لأوبـرا عايدة» التى كتبها فيردى. وقد

لاقت الافتتاحية نجاحًا كبيرًا وقد تم تعينه بعد ذلك رئيسًا للأوبرا فى مدينة ليون ثم تولى إدارة فرقة «الأوبرا كوميك» فى باريس.

أما الابنة (كارولين) وهى والدة شاعرنا (جان تارديو)، فقد أصبحت أستاذة لآلة الهارب. ثم شغلت وظيفة كبرى فى معهد الكنسرفاتوار فى باريس. وهكذا عاش (جان تارديو) حتى الرابعة عشرة من عمره غارقًا فى الموسيقى على حد تعبيره. وقد تعلم العزف على أكثر من آلة، لكن انشغال الأم والأب حال دون تقدمه فى هذا الفن. كان بمقدور (جان تارديو) أن يتفوق فى التصوير مثل أبيه، أو فى الموسيقى مثل أمه، ولكنه فضل أن يختار ميدانا آخر يحتفظ فيه بشخصيته وتفرده. فكان أن اختار الأدب، وبنوع خاص الشعر والمسرح، فقد وجد فيه المجال الذى يحقق فيه ذاته، وفى ذات الوقت، يتخلص به من الطغيان الفنى الذى كان يمارسه الوالدان. وفى ذلك يقول تارديو :

«كان لابد لى أن أبحث عن مجال ثالث يكون ميدانا لى أنا، فوجدت أمامى اللغة والباب الثالث إلى المعجزة، الملاذ الثالث ضد الرمادية والرتابة.

وقد كتب (تارديو) الشعر فى سن المراهقة، ولكنه لم يحاول أن ينشر منه شيئا قبل عام ١٩٣٣، حيث أصدر ديوانا بعنوان «النهر الخفى»، ثم ديوانا آخر بعنوان «رؤى من المدينة». ثم نشر ديوانا ثالثا بعنوان «الآلهة المختنقة» عام ١٩٤٦، وكان قبل ذلك قد كتب ديوانين آخرين.

وإذا كان (تارديو) قد بدأ فى تلك الفترة يكتب للمسرح، فقد ظل الشعر يطغى على إنتاجه المسرحى حتى أنه أسمى إحدى مجموعاته المسرحية «قصائد للتمثيل».

* * *

قــراءة

يتركز الإبداع الشعرى عند (جان تارديو) فيما يطلق عليه السرياليون بحـالة الدهشــة أو الاندهاش، تلك الحـالة التى تعـد من أسس الإبداع الشعرى عندهم. ولا عجب أن يكون هذا الاندهاش هو أساس الاستبصار عندهم، فالمرء لا يدرك حقيقة ما حوله إلا على أثر هذه الصدمة، صدمة الاندهاش. وقبل (أرسطو) كانت هذه الصدمة ولا تزال لازمة من لوازم سن الطفولة والحداثة. فالشاعر، كالطفل، يندهش، ومن ثم تكون الشرارة التى تفجر الإبداع. و(أندريه بروتون)، رائد الرومانسية، يسمى هذا الاندهاش بحالة التنبّه أو الانتباه «لما هو سريالى»، أى انتباه المرء لما وراء الواقع المألوف. وهو اندهاش مثير يصل إلى درجة الشعور بالتوهان، حينما لا يستطيع المرء أن يتعرف شيئا مما حوله، حينما يفقد التواصل مع الذاكرة، حينما يكتسى الحاضر برموز غامضة. وقد اعترف كثير من الكتاب، ومنهم أوجين يونسكو وفرنسيس بونج ولوكليزيو، بأن إبداعهم الأدبى نشأ من حالة اندهاش شامل جامع.

فيما يختص بشاعرنا (تارديو) يتمثل الاندهاش فى كل شىء حتى فى سلوكيات الناس وحياة الأفراد العادية المألوفة، وبوجه خاص، فى طرائقهم فى التواصل والتفاهم، ونقصد بذلك اللغات المختلفة، كذلك فإن الأشياء الجامدة هى أيضا تثير مثل هذا الاندهاش. حتى قطع الأثاث فى بيوتنا التى نراها كل يوم ثابتة لا تميل، قائمة على أرجلها. هذه الأشياء ليست

جمادات وإنما هى، فى رأى (تارديو) «تتظاهر بالموت» إنها، كالصخور عند «جويليفيك»، وكالمنشفة أو الغسالة عند «بونج»، والسيارات عند «لوكليزيو»، شىء ما يبعث على القلق ويثير المخاوف يصرّف هذه الأشياء ويبعث فيها الروح، فهى ليست مجرد جمادات مهملة موجودة، ولكنها تشارك، أسوة بسائر الكائنات الأخرى، فى سر الوجود الكبير. إن وجودها، ليس مجرد وجود وحسب، وإنما وراء هذا الوجود تجنيد وتحريك لأبعاد الأزمنة والأمكنة من حوله.. فى كتابه «ظلمات النهار» يقول (جان تارديو): إن الاندهاش الذى نشعر به لمجرد الوجود، الوجود المهمل، يتجلى فى أعلى درجاته حينما تنتج الصدمة من التقائنا بشىء جامد، شىء عادى جدا، مألوف جدا، كأن يكون كرسيا فى غرفة. من ذلك أيضا الكراسى والأحذية التى صورها «فان جوخ»، وبصفة عامة كل ما يطلق عليه فى التصوير «بالطبيعة الميتة». يكفى لإدراك ذلك أن نتوقف أمام هذه الكائنات ونكف عن التعامل معها بعين مرهقة ونظرات هامدة، وإنما نواجهها بعين فاحصة متسائلة، كما يفعل (تارديو) مع أشياء الغرفة فى قصيدته «صوت بلا إنسان» من مجموعته بعنوان «قصائد للتمثيل»، حيث يقول»

«أنا لا أعرف ماذا كنت تريدين أن تقولى

لا أعرف ذلك، ولن أعرفه ما حييت

ما دمت لا أعرف من تكونين

بل ولا أعرف هذه الغرفة

ولا هذا الباب ولا هذا الأثاث «(قصائد للتمثيل ص ١٤٩)

أنه نوع من القرابة، نشعر به نحو الأشياء، لأنها تعيش معنا وبيننا وتشاركنا مصائرنا. هذا الشعور بالقرب والقرابة، يمتزج بشعور آخر مناقض، شعور بالبعد والغربة، لأنها مهما كانت فهى أشياء جامدة هامدة. إن (جان تارديو)، على شاكلة «جيرار دى نيرفال» و «بودلير» و «رامبو»،

يتقدم «بخطى محسوبة فى هذا العالم الغامض الممتلئ حيث كل مظهر يطرح (عليه) سؤالا».

هذا المزيج من الامتلاء ومن الفراغ الذى تتصف به الأشياء، فيجعلها فى الوقت نفسه وجودًا وعدمًا، ويجعلها فى الوقت نفسه تتكلم ولا تقول شيئا، هذا المزيج يحير العقول. ففى كل مكان نصادف عوائق كثيفة غير أنها لا مرئية، ومع أنها لا تمثل شيئا إلا أن من المستحيل اختراقها. يذكرنا ذلك بموقف السيد أنا مسرحية تارديو القصيرة التى تحمل هذا الاسم. فهو يتوقف مع قرينه أمام لا شىء ويعبر عن طبيعة الأشياء فيقول: «شىء ما لا نجد له تفسيرا، شىء ما موهوم ومحسوس اصطدمنا به».

هذا العائق هو الصمت، صمت كرسى أو صمت شجرة، فهذه الأشياء تستعصى على الكلام ولا تريد أن تعترف بسرها. العالم لا يريد أن يكشف عن خبيئة نفسه، لا يعرف أو لا يجرؤ أن يشرح حقيقة أمره. أنه يتكلم بشفاه مطبقة كما يقول (تارديو) فى باكورة أعماله «النهر الخفى»:

«أنا أتكلم بشفتين مطبقتين»

ويقول فى موضع آخر:

«فماذا وراء ذلك ؟

«لا شىء يجد فى ذاته إجابة أخرى

«غير نبض قلبه، وصمت العالم كالمعتاد

«هو وحده الذى يبشر بالكلام»

صمت ممتلئ، شامل، عنيد، بحيث يبعث على التساؤل:

«انتظر! انتظر! أجل، الإجابة كانت وشيكة! استمع! ... استمع جيدا! ...

(سرب من الغربان ينطلق ناعقا) ... هاهى ذى إجابتك ....»

فيما يختص بالفنان أو الشاعر الذى يرهف السمع للطبيعة، فإن «العالم المرئى» ممتلئ بالإشارات والإيحاءات «أصوات تهمس، تخترق الظلام، أصوات غير مفهومة، مختلطة، عديدة . لعلها نداءات، يقول تارديو فى «النهر الخفى»:

«من ذا ينادينى ؟

لحفل أو عذاب أو غفران ؟»

وما أن نستجيب حتى يلزم كل شىء الصمت:

«أجيبوا! أجيبوا إذًا! أجيبونى إذًا !»

كأنما نحن نعيش «فى عالم يلوح أنه يتكلم فى كل وقت وحين، ولا يجيب أحدا».

أهى إشارات ؟ فكيف لا نراها ؟ أنها تحيط بنا، أنها تحف بنا إشارات حب وصداقة، إشارات تهديد وتحذير. كأن الأشياء تنتمى إلى عالم آخر على مسافة ملايين السنين الضوئية من عالمنا. فلا تواصل ولا اتصال. نحن وحدنا، وهذا سر شقائنا. ومع كل فالإشارات تتحرك فى كل مكان «فى حفيف أوراق الشجر، فى ألوان السحب وتشكيلاتها، فى بقعة شمس فوق جدار، فى نباح كلب ...» العالم كتاب لا نجيد قراءته.

إن ما تقدم يلقى بنا فى إحساس عميق بالقلق. والقلق يختلف عن الخوف، فهو غامض، من العسير تحديد هويته، فى حين أن الخوف ينشأ من توقع واضح محدد. القلق قوة عشوائية لا ترى ولا تعى، فى تعامل مع المجهول. أما الخوف فهو يدرك ويقدر ويعد الرد. القلق يصطدم بالخواء.

ومهما حاولنا أن نقنع أنفسنا بأن الشىء هو شىء لا أكثر إلا أننا لا نستطيع أن نمنع أنفسنا من التعامل معه على أنه كائن حى: يقول تارديو: «أننى أدرك تماما أن هذا الأثاث أثاث، وأنه خال من أى روح فيه، ومع

ذلك فأنا أرتعد خوفًا، وكأنى أنا كرسى أو طاولة على شاكلته، (...) فأنا أتواصل معه وأتفاهم، أدرك إشارته التى لا يلمحها أحد سواى، أننى أشعر بقطع الأثاث تتهامس فيما بينها.»

ها نحن نعود إلى مصادر الروحانية الأولى بهذا المزيج من الخوف والتبجيل الذى ينتج الشياطين والآلهة. من المؤكد أن الطبيعة ليست ميتة. إنها تهمس، وأحيانا تتحرك. ومن ثم علينا أن نعمل على محاولة تهدئتها وإرضائها. ومن ثم كان هذا التوسل إليها. فى النهر الخفى يقول تارديو:

«أيتها الشمس لا تصبحى حساسة مثلنا

أيتها الأرض لا تسمعى ولا تتكلمى بل ظلى منطوية

على جمودك، صماء، بلا وعى أو إدراك.

......

إن عدم اكتراثك يطمئننى»

ولكن هل الطبيعة فعلا خواء غير مسكونه ؟

وإذا كان العكس صحيحا، إذا كان ثمة حياة فى ثناياها، فكيف يتأتى لنا الاطمئنان ؟. أن هذا الوضع الرهيب يحتم علينا جميعا أن نقف صفا واحدا متضامنين على أهبة الاستعداد للانقضاض على أى شىء يفكر أن يتحرك فى الظلام.

ومع كل فإن هذا الوضع يريحنا بعض الشىء. صحيح أنه يخيفنا، ولكنه خوف محبب إلينا. خوف ضرورى لكى نشعر بنوع من التواصل مع العالم وبالإحساس بأنه يشبهنا، بأن له روح مثل أرواحنا وإلا أصبحنا غرباء عنه فيلفظنا.

كل شىء عند (تارديو) حقيقتان: حقيقة ظاهرة للعيان وأخرى خافية. فى كل إبداعات (جان تارديو) من مسرح ونقد وشعر نجد هذا التنقل بين الظاهر والباطن. نجد هذه المحاولات لسبر أغوار الباطن، للوصول إلى

مـا تحت الأسطح المرئيـة، إلى مـا وراء السـتـائر والجـدران، إلـى مـا وراء الأقنعة.

«شىء ثقيل من البرونز الأجوف

على شكل قناع ذى عينين مغلقتين

مـاذا وراء هذا القناع ؟ لعل وراءه ليل آخـر أشـد ظلمـة وأشـد رهبـة، وأشـد قسـوة وأشد فـراغـا وأشد خـواء. أو لعله يكون امتلاء من نوع آخـر، لم تره عين ولم تسمـع به أذن ولم يخطر على قلب بشـر. من يدرى ؟ بين هذين الاحتـمـالين هذا البـرونز ذو الـوجـه الإنسـانى الذى يخلـع على السـر مظهـرا وشكلاً. هذا البـرونز ذو العينين المغلقـتين، الضـخم الهـائل على شـاكلة أبى الهـول المصـرى القـديم الذى يلزم الصـمت هو أيضـا من آلاف السنين والذى يجمع هو أيضا بين صفات البشر وما يخرق صفات البشر.

إن الشـعر ليس سـوى هذا المس أو هذا الاحـتكاك الذى يحـدثه الشـاعـر على القناع فيفزع للرنين ويغتبط.

إننى أحـذو حـذو الشـاعـر، (جـان تارديو)، فـأمكث فى هذا الجـانب، ناحية الوجه، هذا الجانب الذى لا يمكن تجاوزه. ولكننى حتى أظل إنسانا لا بد لى أن أهـز هذا الجـدار الذى يفـصل بينى وبين الجـانب الآخـر وأن أنصت إلى هـذه الذبذبة التى تصـدر فى ذات الوقت عن ذاتى ومن أعـمـاق أعماق الأشياء، لأننى بدون هذه الذبذبة أموت كمدًا وبلاهة ومللا.

إن الشـاعر (تارديو) معى، يعيننى ويسـاعدنى فى طى إصبعى وتقريبه من المعـدن الأصم، وإرهاف السـمع لـرنين الفـراغ. فـمـا الشـعـر سـوى هذا العجز اليقظ الرنان.

عـاجـز لما يحجم عن قولـه بعد سـيـاحـتـه مع اللغة، رنـان للدوى الرائق الصـافى الذى يخـرجـه من احـتكاك الألفـاظ، ثم هو يقظ لكل مـا يـوقظه فينا.

أن الشعر، من فرط قوته السلبية يخلق الفراغ، لكنه فراغ خصب مثمر يدفعنا دفعا إلى الوصول إلى غاية أنفسنا.

من أراد أن يعيش، وأن يعيش إنسانا، عليه أن يتعلم كيف «يحفر صخرة التهديد» التى تحيط به، وأن يقترب من الهاوية مفتوح العينين. تلك هى مهمة الشعراء العظام من أمثال (جان تارديو)، أن يأخذوا بأيدينا لكى نظل جديرين باسم البشرية التى ننتسب إليها.

* * *

سان دينى جارنو
(١٩١٢ ـ ١٩٤٣)

غيابات الدوار

بعد غيابات الدوار القصوى
بعد هُوَّاتِ الانحدار الهائلة
والسموم النازعاتِ الهادئة
فراشُك الواثقُ كالمقبرة
ذات يوم فى الظهيرة
كان يفتح ذراعيه لجسدينا الواهنين على الشواطئ
كأنه البحر
بعدَ لهيب المداعبات
بعدَ جسدِك عموداً
واضحَ المعالم يابساً
جسدى منصوباً نهراً ممتداً صافياً حتى حافة الماء

بيننا سعادةٌ لا تبلغها الكلمات
للمسافةِ الفاصلة
بعدَ الوضوح المرمرى
حركاتُ صراخِنا الأولى
وفجأةً إذا بدَفْق الدماء
ينهار فينا كطوفان
وَطْأةُ النارِ تنقضُّ على قلبينا الضائعين
بعدَ النَّفَسِ الآخِرِ

والنارُ حلَّت فوق الأرض الظُّلْمَةُ
عقداتُ أذرعِنا لسفرٍ قاتل

عُرى عِناقِنا تسقط من تلقاء أنفسها وتروح على غير هدى فوق المضجع،
المضجعُ ينبسط الآن كصحراء
قد مات جميع السكان
أعيننا الشاحبة لم تصادف بعدُ شيئا
عيوننا التى فُقئت وهى بحدقاتِ رغبتنا
مع حبّنا الذاوى كظلٍ لا يُطاقْ
ونحن نشعر بافتراقٍ كجدارِ صخرٍ مستحيل .

(من ديوان نظرات وألعاب فى الفضاء
مونتريال ١٩٣٧)

* * *

الشـــاعر

اعتاد مؤرخو الأدب الفرنسى على وصف مقاطعة «كيبيك» الكندية بأنها «فرنسا الجديدة». ومن ثم كان تقييم أدب هذه البلاد على أنه تقليدٌ للأدب الفرنسى العتيق فى مدارسه وأنماطه التقليدية الموروثة.

كان الأدب الكندى لا يعدو أن يكون صورة من صور الأدب الغريب، أدب البلاد النائية وهو ما يطلق عليه لفظ Exotisme شأنه فى ذلك شأن أدب الشمال الإفريقى فى سنوات الاستعمار الفرنسى.

غير أن الأمر بالنسبة للكنديين يختلف تماما. وبالذات فيما يختص بكتّابهم الذين يسعون إلى التميُّز وإلى الابتكار الذى يفرق بينهم وبين الكتّاب الفرنسيين. ولقد تأكد هذا الاتجاه خلال سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية، حيث تمكن بعض الكتّاب الكنديين من ابتكار بعض الأشكال الجديدة فى مجالات الرواية والشعر.

وإذا كانت الحرب بمتغيراتها ولآثارها قد لعبت دورًا فى هذا المجال، إلا أن الأسباب الكبرى وراء هذا التجديد ظلت تكمن فيما طرأ على المجتمع الكندى من تحول فى المفاهيم والمعتقدات الموروثة. ومن ناحية أخرى هناك التغير العام الذى أصاب وُجدان الناس قبيل وأثناء وبعد الحرب العالمية، وذلك قبل ظهور المطالب السياسية على ساحة الحياة الكندية بزمن طويل.

لقد راحت عجلة التطور تضاعف دورانها بعد الحرب، وبلغ هذا التطور قمته عام ١٩٦٠ على أيدى بعض الفنانين وعلى رأسهم المصور السريالى «بول إيميل بوردواس» Paul Emile Borduas الذى قام بنشر إعلان بعنوان «الرفض الكلى» هاجم فيه الفكر التقليدى الذى تدعّمه الكنيسة، ولعله نهج فى ذلك نهج الشاعر أندريه بروتون André Breton رائد الحركة السريالية الفرنسية وزملائه من أمثال سوبو Soupaut و دينو Desnos وآراجون Aragon وذلك فى أوائل العقد الثالث من هذا القرن حينما نشروا إعلانهم السريالى فى عام ١٩٢٦.

وهنا ينبغى الإشارة إلى أن «أندريه بروتون» كان قد زار كندا فى آواخر الحرب الثانية وأقام فيها فترة روّج خلالها لحركته الجديدة.

والغريب فى أمر شاعرنا «دينى جارنو» الذى بدأ ينشر قصائده فى عام ١٩٣٥ أنه لم يواكب تيار «الرفض الكلى» الذى أشرنا إليه بالرغم من معارضته المعلنه لجميع أشكال الضغوط الاجتماعية. ومع ذلك فقد كان متمسكا بأهداب الدين وما يرفضه ذلك من احترام للتقاليد الأصلية والقيم الإيجابية المتوارثة.

والغريب أيضا فى أمر «جارنو»، أنه بالرغم من نجاحه، بل تألقه الأدبى، فإنه آثر العزلة وفضل الانسحاب من الحياة العامة ليعتكف فى منزله بالريف، ولعله وجد فى ذلك أمله فى «الفضاء» الشاسع حيث لا شىء يحد «النظرات المترامية» كما وجد فى الريف الملاذ والحصن ضد دوامة الحياة فى المدينة والمجتمع الحضرى.

وأخيرا فلعلّ «جارنو» كان قد استشعر قرب نهايته، فآثر أن يلقى الموت فى هدوء الريف وصفاء الفضاء، ذلك الموت الذى ظل ينتظره ويترقبه ليجد فيه الراحة الحقيقية والهدوء الأبدى.

ومما يجدر التنويه إليه، أن «جارنو»، وبخاصة فى آواخر أيامه كان ينأى بنفسه عن الدنيا ويتعالى على الصغائر ويترفعُ عن كل ما هو عادى

مبتذل. وقد انعكس ذلك على أسلوبه فى الكتابة الذى بدأ يتخلص أيضا من هذه العيوب.

بالإضافة إلى اليوميات وبعض المقالات والبحوث، فإن حصيلة ما خلّفه هذا الشاعر على المستوى الإبداعى هو ديوانٌ واحد نشره عام ١٩٣٧ بعنوان «نظرات وألعاب فى الفضاء». ثم ديوانٌ آخر نُشر بعد موته بعنوان «فنون الوحدة».

* * *

قــــراءة

بادئ ذى بدء نقـول مع الناقـد الكندى فـورتيـيـه Fortier إن الفكرة الأسـاسـيـة التى تدور حولها هذه القصـيدة هى معنى الخطيئة بالمفهوم النصرانى، والمقصود بذلك هو الخطيئة الكبرى، أى خطيئة الجسد.

وإذا كانت القصيدة تخلو من أية إشارة إلى الدين وإلى تعاليمه بهذا الخصوص، إلا أن الشعور الذى يطغى على جو القصيدة فى جوهره شعور دينى أخلاقى.

وقد سبق أن أشرنا إلى شعور «جارنو» الدينى وتمسكه بأهداب العقيدة النصـرانيـة. ولكن السؤال الذى يطرح نفسه هو: هل تطور هذا الشعور الدينى ليجارى متطلبات العصر ويواكب ضرورات التحول الاجتماعى والتاريخى ؟

يجـيـب على ذلك مـحـاولة الشـاعـر فى أن يجـد فـى «رياح التـاريخ» وضرورات الحياة العصرية عذرا له وذريعة لخطيئته بحيث إنه يدرج نفسه فى عداد الضحايا لا المذنبين.

كذلك فإن عنوان الديوان، إذا كان لا يشير إلى أى أصول دينية، فإنه يوحى بمفهوم إنسانى عام.

على هذا المستوى الإنسانى، غير الدينى، فلعل الشعور الذى يتملك العاشق هنا هو شعور الملل والسأم الذى يستتبع المتعة الحسية وهى تجربة

إنسانية عامة سابقة على جميع الأديان. تطرق إليها الشعراء الإغريق والرومان فى القديم. كما أن الشاعر الفرنسى الرومانسى «الفريد دى موسّيه» الذى قرأه «جارنو» وأُعجب به، أشار إلى هذه التجربة مرارا. كل ما هناك أن «جارنو» يحاول هنا أن يعلل هذا الشعور تعليلاً فكريًا عقليًا.

ولعل مما يؤيد هذا الاتجاه أننا لسنا أمام تجربة حب عاطفية أو تجربة أولى بالنسبة للشاعر، فقد أجمع نقاده على أنه عاش هذه التجربة مرارًا بالرغم من شعوره الدينى القوى. كما أن القصيدة، كما يتضح من قراءتها، تخلو من عاطفة الحب. بل إن لفظ الحب نفسه لا نصادفه فى ثنايا القصيدة سوى مرةً واحدة، وحتى فى هذه المرة فهو يأتى فى صورة ندم وحسرة، كما أنه يأتى منسوبًا إلى الطرفين «حبنا الذاوى» وكأن الشاعر لا يريد أن يخص نفسه باللائمة وحده، بالإضافة إلى الصفة التى قرن بها هذا الحب فهى تجعل منه حبا فى حالة انقضاء وانتهاء. وهذا يؤكد المعنى الأول الذى ذهبنا إليه من أن الأمر يتعلق بعملية حسية غريزية.

ومما يقوّى هذا الاعتقاد عبارة «بعدَ» التى تتردد مرارا وكأنها تهيئ للنهاية أو تريد أن تصل إليها، فكأن الشاعر يريد أن ينتهى من هذه المهمة التى لا يعقبها إلا الحسرة والندم، ولا تخلّف إلا الملل والسأم، كأنها عقوبة أو عقاب.

ملاحظة مهمة نوردها تتعلق بالغموض الذى يترك فيه الشاعر القارئ أو يترك فيه نفسه، كخلو القصيدة من الأفعال فى مواضع تكون الأفعالُ فيها ضروريةً للفهم، وكذلك خلّوها من علامات الترقيم كلية.

نشير أيضا إلى اللهجة الخطابية فى القصيدة، تعضّدها لفظة «بعدَ» التى تتكرر ست مرات.

بعد هذه العموميات، نحاول أن نقترب أكثر من القصيدة. تعبير «غيابات الدّوار»، هذه الغيابات معروفة بخطورتها، ليس على مستوى

الخطيئة وفحشها، وإنما لما تسببه هذه الغيابات من خلل فى توازن الفرد ومن سلب لإرادته.

يذكرنا هذا الدَّوار بأبطال سابقين فى أعمال كلاسيكية مثل أميرة كليف فى الرواية الشهيرة التى تحمل اسمها، وكذلك بطلات «جان راسين» بوجه عام وبخاصة «فِيدْر». كما أن هذا الدَّوار يذكرنا ببطلات «ماريفو» فى القرن الثامن عشر، وبخاصة فى مسرحية «لعبة الحب والمصادفة».

بل إن هذا الدَّوار يصيب بعض بطلات «جان آنُوىْ» فى القرن العشرين.

بعد «غيابات الدَّوار» تأتى «هُوَّاتُ الانحدار» وهو أمر طبيعى. كما أن الدَّوار والانحدار، هذين اللفظيين، يأتيان متلازمين فى لغة المتحذلقة فى القرن السابع عشر.

بعد ذلك تأتى «السموم البطيئة» لتزيد الخلل النفسى وتضاعف الاضطراب العقلى، ولتذكرنا مرة أخرى باستخدامات القدماء للعقاقير وأشهرها الشراب الذى يوقع فى الحب ويفضى إلى الموت فى أسطورة «تريستان وإيزو».

أما تعبير «فراشك الواثق كالمقبرة» فهو يستحق التحية للشاعر، فهو تعبير موفق يوُجز كلَّ شىء. فصيغة الوثوق هى مِنْ لَدُنْ القَدَر الذى لا يتحول ، كما أن الفراش إنما هو مقبرة من ناحية الشكل والوظيفة أيضا.

إن الحرب والموت مفهومان متلازمان فى كل مكان وزمان. وهما يمثلان موضوعا أزليا أبديا فى الشعر عند جميع شعوب الأرض.

فى البيتين التاليين نجد على التوالى عبارة «فى الظهيرة» ثم «على الشواطئ».

«فراشك الواثق كالمقبرة

ذات يوم فى الظهيرة

كان يفتح ذراعيه لجسدينا الواهنين على الشواطئ.»

ولا عجب من أن تضرب الخطيئة عرض الحائط بكل اعتبارات الحياء والتستر، من باب «إذ لم تستح فاصنع ما شئت». كما أن النصيحة القائلة «إذا بليتم فاستتروا» لا نجد لها صدى هنا.

فنحن فى الظهيرة و «على الشواطئ»

فلا حياء فيما يختص بالزمن.

ولا تستر فيما يتعلق بالمكان.

إن «الفراش المقبرة» يفتح ذراعيه من تلقاء نفسه للعاشقين أشبه بأعماق البحر السحيقة.

فيما يتعلق بالإيقاع، نشير إلى وجود نوعين من «التيمبو» بلغة الموسيقى، أحدهما صاعد فى ثلثى القصيدة وحتى عبارة «النفس الآخر» ثم تيمبو هابط فى الثلث الأخير من القصيدة. ومبررات ذلك واضحة ولا داعى للتفصيل. نشير فقط إلى ما قد يبدو تناقضا بين عبارة «سعادةٌ لا تبلغها الكلمات» وعبارة «للمسافة الفاصلة». لكننا إذا عدنا إلى الصورة السابقة لهاتين العبارتين، صورة العاشقين وهما على الشاطئ ما يزلان «منفصلين»، أدركنا مدى سعادتهما قبل أن يغيبا فى «غيابات الدَّوار». وما أن يتخليا عن وضع «تماثيل المرمر» حتى تبدأ الحركات ويبدأ الصراخ ... وفجأة دفق الدماء ووطأة النار.

إننا أمام البهيمية المنطلقة، «الطوفان» والقلبين الضائعين «وهما طوفان مزدوج:

طوفان العفة والطهارة،

وطوفان السعادة والهناء.

أما عبارة «النَّفَس الآخِر» فهى لا تعنى الذى يعقبه الموت، وإنما النفس الذى تهدأ معه الرغبة، وتنطفئ الشهوة. فالحياة مستمرة ولكن ليس كالسابق: الوهن والخوف والضعف بعد الفورة والغليان.

لقد خمدت النار. لقد «حلّت فوق الأرض الظلمة» بالنسبة للعاشقين المفلسين. حينئذ «عقدات الأذرع تنْحلّ»، وعرى العناق تسقط وتروح على غير هدى، «فى سفر قاتل».

هنا بعد السكرة تأتى الفكرة. لنتأمل صحراء الحب، على حد تعبير الكاتب المعاصر «فرنسوا مروياك». فبعد الفوران يحل الخمود، يأتى الغثيان، الندم، الحسرة، إحساس بالموت، بالعدم. «العيون الشاحبة» و «الحدقات المفقوءة» وغير ذلك من توابع الشهوة لا الحب. فالحب نورٌ وبصيرة، أما الشهوة فهى «ظلام لا يطاق». وهى بدلا من أن توحد الشخصين على طريقة واحد زائد واحد فى الحب يساوى واحدا. فالشهوة تفصل بينهما وتقيم بينهما حاجزا من «جدار صخر مستحيل».

وأخيرا، إذا كانت القصيدة معاصرة من ناحية الشكل، فهى رومانسية الموضوع. تختلف عن الرومانسية فى ابتعادها عن الأسلوب الخطابى التقليدى، ونقول التقليدى، لأن القصيدة لا تخلو من تكرار من النوع الرومانسى وذلك بالرغم من الهجوم الذى شنه الشاعر فى يومياته على الرومانسية. وبالذات ما تفضى به الرومانسية من «خلل فى بنية المجتمع من جراء النزعة الفردية والانعزالية».

إن هذا النوع من الحب المزعوم فى هذه القصيدة هو الذى يحط من قدر الإنسان ويعزله.

وهنا نعود إلى الأصول الإيمانية عند الشاعر الذى يفضل دائما التوازن النفسى والاستقرار العاطفى.

ومن ثم كان انسحاب «جارنو» فى أخريات أيامه فى الريف، بعيدا عن دوامة الحياة العصرية فى المدينة، وذلك بحثاً عن هذا التوازن وهذا الاستقرار.

* * *

بـوريس فيـان
(١٩٢٠ - ١٩٥٩)

مرثية التقـدم

فيما مضى، حينما كان العاشق يتغزل بامرأة،
كان يتحدث فى الحب والغرام.
وبرهانا على حبه ومودته،
كان يهدى قلبه لمحبوبته.

أما الآن، فقد راح كل ذلك وانقضى،
كل ذلك مضى وانقضى،
فلكى يلاطف فتى العصر محبوبته
يهمس فى أذنها قائلا:
آه ! يا جو، أعطنى قبلة

وأنا أعطيك ثلاجة،

أو أعطيك غسالة،

أو مكنسة،

أو طباخ بوتاجاز،

بالفرن وبالزجاج،

أو طقم سفرة وشاى

مع ملاقط للحلوى والجاتوه

أو خلاط عصائر

أو شفاطة هواء للمطبخ

تزيل الروائح والأبخرة

أو مفارش للسرير

أو قوالب للفطير

أو طيارة بكرسيين

وسنكون سعيدين، منعّمين.

فيما مضى ، إذا نشب فى البيت عراك

كنا ، معشر الرجال ، نذهب غاضبين

تاركين وراءنا كل الأوانى والصحون.

لكن الآن ، الحياة صارت باهظة

إذا غضب الرجل ، لا يذهب ولا يترك الصحون.
بل يقول لها: » اذهبى لبابا أو روحى لماما «.

آه يا جو ، سامحينى عفوا.
وإلا أستردُّ كل ما لى:
ثلاجتى
ودولاب أطباقى
والحوض الستانلستيل
وطاسة القلية
أو... أو... أو...
أو مكواتى البخارية
أو كسارة البندق
أو طحانة الفستق.
وإذا الجميلة زمَجرة وتبرمت
طُردت خارج البيت.
وصار اعتمادنا على الثلاجة
أو المكنسة الكهربائية
أو الطباخة الآلية
أو السرير الذى لم يمس
أو عصّارة الطماطم
أو... أو... أو...

ولكن سرعان ما تأتى بعدها
فتاة أصغرُ منها
تعرض علينا حبها
حينئذ نسارع بالتعاون
ونعيش على هذا النحو
إلى المرة القادمة.

* * *

الشــاعر

لا نبالغ إذا قلنا إن «بوريس فيان» كان موسوعة من الفنون والمهارات والخبرات المختلفة. كما كان من ألمع نجوم الملاهى الباريسية. مارس شتى المهن لكسب لقمة العيش. حصل على بكالوريوس الهندسة، لكنه عشق الموسيقى ومارسها عازفا ومؤلفا وناقدا. كما مارس الشعر إلقاءً وقرضاً وغناء. كتب القصة والمسرحية. وهو من كتاب الطليعة واللامعقول. كما عمل بالتمثيل فى السينما. بعد نجاح روايته التى أسماها «سأذهب لأبصق على قبورهم» حولها إلى مسرحية. ولعله ترجمها عن الأمريكية، الأمر الذى أدى إلى اللجوء للقضاء. كما وجهت إليه تهمة خدش الحياء العام.

ترك الهندسة وانقطع للترجمة الإنجليزية التى نقل عنها عددا من الكتب. بعد ذلك عمل فى تنظيم سلسلة من السهرات الغنائية فى الملاهى الليلية، كان يغنى فيها قصائد من تأليفه وتلحينه. كما اشتهر كعازف لموسيقى الجاز. ولم يلبث أن ضاق بهذا النشاط وقصره على بعض الجولات الفنية التى كان يلقى فيها قصائد من نظمه أو أغنيات من تأليفه، منها النص الذى بين أيدينا.

توقف «بوريس» عن كل نشاط فنى على أثر إصابته بمرض خطير فى الرئتين. وقد اختارته إحدى دور النشر ليكون مديرا فنيا لها. غير أنه استقال من هذا المنصب لسوء حالته الصحية.

لم يكن الأدب والفن بالنسبة «لبوريس فيان» سوى تسلية أو دعابة له ولأصدقائه.

توفى «بوريس فيان» فى الثالث والعشرين من يونيو سنة ١٩٥٩ وهو يشاهد عرضا خاصا لفيلم مأخوذ عن إحدى مسرحياته. والغريب أنه لم يكن مدعوا لهذه المشاهدة، وإنما تسلل إلى داخل القاعة خفية دون أن يتنبه له أحد من المسئولين عن العرض.

بعد وفاته، أصبح «بوريس فيان» رمزا للشباب المعاصر، نهب القلق والذى يُخفى وراء النكتة والابتسامة مرارة المعاناة وخيبة الأمل.

* * *

قــراءة

لا شك أن هذا الوضع المؤسف المتمثل فى تمرد المرأة وسخطها وتبرمها بالحياة الزوجية يرجع إلى نمط الحياة العصرية التى سادت أوروبا. وقد بدأ تمرد المرأة على هذا الوضع فى القرن التاسع عشر مع التقدم ومع انتشار الأفكار الاشتراكية.

ثم جاء القرن العشرون، وبالذات ثلثه الأخير، فحقق خطوات حاسمة فى أوروبا فى سبيل منح المرأة بعض الحريات، من ذلك الاعتراف بحقها الانتخابى وفى ترشيح نفسها فى كثير من الدول. ولعل فرنسا، بالذات، قدمت أكبر دليل على تأييدها لهذا المبدأ، حينما قام «ليون بلوم» عام ١٩٣٦ بتعيين ثلاث نساء وزيرات فى حكومته. وبعد أن تحررت فرنسا من الاحتلال الألمانى، حصلت المرأة الفرنسية على حقوقها السياسية كاملة. وقد شهد الربع الثالث من هذا القرن ثلاث نساء فى منصب رئيس الوزراء فى ثلاث دول، وثلاث نساء أخريات فى منصب رئيس الدولة فى ثلاث دول أوروبية.

ولعلنا لا نجد اليوم مجالا من مجالات الحياة ليس للمرأة فيه تمثيل. ومع ذلك فإن كثيرات من النسويات، أو أنصار المرأة، يعبّرن عن عدم رضائهن لوضع المرأة. فهن يرون أن هناك مظاهر كثيرة للظلم الواقع على المرأة. كما يهاجمن مبدأ تعيين المرأة على درجات أدنى من الرجل، بالرغم من مساواتها له فى الكفاية، بل وتفوقها عليه فى بعض الأحيان. ويرون أن

قيام المرأة بأعباء البيت بالإضافة إلى عملها فى الخارج يثقل عليها ويجعلها فى وضع أسوأ من وضع الرجل.

ولعل أكبر حملة وجهت ضد الرجال جاءت من جانب الكاتبات والصحفيات. حتى إن إحداهن أصدرت كتابا بعنوان (أما يزال هناك رجال ؟) تناقش فيه ما أسمته بالعنصرية التى يمارسها الرجل على المرأة.

كاتبة فرنسية أخرى كانت أعنف فى هجومها على الرجال فى كتابها (خطاب مفتوح إلى الرجال) نددت فيه بعدم المساواة فى الحقوق وفى الحياة الأسرية والاجتماعية، ووصفت الرجل فى ثنايا الكتاب بأنه طاغية حقير يستبد بالمرأة ويسومها الهوان.

أما الحملة التى تشنها النساء خارج مجال الصحافة والنشر فهى أشد شراسة ورعونة. حتى إنّ بعضها يعتمد على منطق معوج وحقائق تبعث على الخجل، من ذلك ما ذهبت إليه بعض الجماعات النسائية فى أمريكا من المطالبة فى برامجهن الإصلاحية بحرمان الرجل من قوته الجنسية.

وقد غاب عن هؤلاء المطالبات بالمساواة المطلقة بين الجنسين أن هذا ليس فى صالح المرأة، فتركيبها الجسمى لا يسمح لها بالقيام بالمهام التى تطلب من الرجال. كذلك فإن واجباتها كزوجة وأم لابد أن تؤخذ فى الاعتبار عند أى تشريع.

ومن ناحية أخرى، ينبغى ألا نهمل التطور العظيم الذى طرأ على الرجل، وبخاصة فى أوروبا، فقد تفهم الرجل ظروف المرأة وحاول أن يتحمل عنها جانبا من أعمال البيت، حتى يعيد السلام المفقود فى البيت العصرى ويبعث من جديد الماضى الرومانسى الذى ولى إلى غير رجعة أو راح وانقضى، على حد تعبير شاعرنا بوريس فيان Borisvian فى قصيدته التى بين أيدينا والتى أسماها بحق «مرثية التقدم». وهو نمط من

القصائد العصرية، القصائد المغنّاة التى شاعت فى المقاهى، والكباريهات فى آواخر القرن الماضى فى أوروبا وانتقلت إلينا فى شكل المونولوجات التى اشتهر بها الكسار وإسماعيل ياسين وشكوكو.

ومثل هذه القصائد أو المونولوجات يقوم بتأليفها وتلحينها وإلقائها فنان واحد كما هى الحال بالنسبة للقصيدة التى بين أيدينا.

ومن الجدير بالذكر، أن المسئولين فى أوروبا لا يجدون حرجًا فى طبع هذه القصائد ونشرها، بل وفى تقريرها ضمن مناهج الطلاب فى المدارس.

وهذا إن دلَّ على شىء فإنما يدل على مدى تغلغل مثل هذه القصائد فى وجدان الشعوب، ليس فقط لما تتميز به من السهولة واليسر ومصاحبة الموسيقى لها، وإنما أيضا لطبيعة القضايا والموضوعات التى تعالجها. فهى تعكس مشكلات الجماهير وتعبر عن اهتماماتهم. كما أنها تنبه المسئولين إلى مثل هذه القضايا. وقد تشير إلى أسبابها، وقد تعرض حلولا لها.

والقصيدة، بدءا من العنوان، تنعى التقدم وتحمل عليه حملة شعواء. فهو الذى أدى إلى هذا الوضع المؤسف فى البيوت العصرية.

والقصيدة تنقسم إلى مقدمة يتحسر فيها الشاعر على الماضى الجميل الذى راح وانقضى، ثم بقية القصيدة وهى تصور الحاضر المؤسف.

يبدأ الشاعر بالتعبير عن أسفه وحسرته على الماضى:

«فيما مضى حينما كان العاشق يتغزل بامرأة

كان يتحدث فى الحب والغرام.

وبرهانا على حبه ومودته

كان يهدى قلبه لمحبوبته.

وواضح ما فى هذه المقدمة من معان رومانسية تتمثل فى مشاعر الحب والغرام التى كان يكنها العاشق فى الماضى للمرأة، واستعداده لتقديم قلبه برهانا على هذا الحب. وهو حينما كان يقدم قلبه لم يكن ينتظر مقابلا ماديا، بل كان الحب للحب. كان يهدى قلبه إهداء.

أما اليوم، فقد تغيرت الحال. ولم يعد الشبان يكتفون بتبادل مشاعر الحب والمودة، بل صارت القضية قضية مقايضة مادية من الجانبين: قبلة فى مقابل ثلاجة أو غسالة أو مكنسة أو ... أو ... أو ... إلى آخر القائمة.

«أما الآن، فقد راح كل ذلك وانقضى

«فلكى يلاطف فتى العصر محبوبته

«يهمس فى أذنها قائلا:

آه يا جو، أعطنى قبلة

وأنا أعطيك ثلاجة، أو غسالة أو مكنسة ...

والملاحظ أن جميع البدائل التى يقدمها الفتى العصرى نظير القبلة كلها من ماديات الحياة العصرية: ثلاجة، غسالة، مكنسة، بوتاجاز، طقم سفرة، ملاقط للحلوى، خلاط، شفاطة، مفارش ...... إلخ.

القائمة كلها من أدوات المنزل الضرورية التى لا تستطيع أن ترفضها المرأة، اللهم إلا الطيارة التى جاءت فى ذيل القائمة. ولعلها وردت عن طريق السخرية أو لإضحاك المستمعين وإدخال البهجة عليهم.

ومادام كل شىء قدمه الرجل كان من أجل إقرار السلام العائلى ومن أجل الحصول على رضا الرفيقة، فإذا تهدد هذا السلام وزال هذا الرضا فمن المنطقى أن يحاول الرجل استرداد أشيائه، وذلك بعكس ما كان يحدث فى الماضى حيث كان الرجل فى حالة الخلاف مع المرأة يغادر البيت بما فيه:

«فيما مضى، إذا نشب فى البيت عراك

كنا، معشر الرجال، نذهب غاضبين

تاركين وراءنا كل الأوانى والصحون

لكن الآن، الحياة صارت باهظة

إذا غضب الرجل، لا يذهب ولا يترك الصحون.

ليس ذلك وحسب، وإنما يخلى البيت من هذه الرفيقة التى لم تعد تستحق ما قدم لها.

«بل يقول لها، اذهبى لبابا أو روحى لماما»

وإذا لم تستجب المرأة لطلب الرجل بالخروج من البيت بالمعروف، فإنه يطردها طردا ويستبدل بخدماتها الأدوات والأجهزة الحديثة:

«وإذا الجميلة زمجرت وتبرمت

طُردت خارج البيت

وصار اعتمادنا على الثلاجة

أو المكنسة الكهربائية

أو الطباخة الآلية

أو ... أو ... أو ...

وليس هنا ما يدعو لقلق الرجل، فهو لا يلبث أن يستقبل امرأة أخرى تأتى لتعرض خدماتها وتعرض التعاون معه. وهذه الجديدة تكون أصغر سنّا من الأولى.

«سرعان ما تأتى بعدها

«فتاة أصغر منها

«تعرض علينا حبها

«حينئذ نسارع بالتعاون»

ويبدو أن هذا هو العرف السائد، إذا ذهبت واحدة تأتى أخرى، ثم ثالثة، وهكذا دواليك.

«ونعيش على هذا النحو

«إلى المرة القادمة.

وبذلك تصبح الحياة الزوجية نمطا من الشركات التعاونية، تخلو من أى روابط غير روابط المصالح المادية المتبادلة. فلا مودة ولا رحمة ولا حب، وما إلى ذلك من المشاعر والعواطف التى كانت تمثل الروابط الأسرية الوثيقة فيما مضى من الزمان.

* * *

لوكونت دى ليل
(١٨١٨ ـ ١٨٩٤)

نعاس القندور

فيما وراء درجات سلاسل « كورديلير » الجبلية الوعرة،

وفيما وراء الغيوم التى تغشاها النسور السوداء،

وفيما أعلى من القمم المقعرة على شكل أقماع

وحيث يفيض المدّ الدامى لسوائل البراكين المنتشرة، المألوفة

بعرض جناحه المتدلى الأحمر فى بعض أجزائه،

جعل الطائر الهائل، وقد غلبت عليه بلادة عابسة،

ينظر إلى قارة أمريكا والفضاء فى سكون،

والشمس المعتمة التى تموت فى عينيه الباردتين.

الليل يلف من الشرق، حيث سهول البامبا البرية

تحت الجبال المتدرجة تمتد بلا نهاية؛

ويُنيم شيلى، والمدن، والشطآن،

والبحر الباسيفيكى والأفق الإلهى؛

لقد استولى على القارة الصامتة:

على الرمال ذات التلال، وعلى المضايق ذات السفوح،

ومن قمة إلى قمة، راح يضخم الغشيان الثقيل لمده العالى.

فى زوابع متنامية.

أما هو (القندور)، فأشبه بالطيف، وحيدا، فى مواجهة القمة المتشامخة،

غارقا فى نور يدمى فوق الجليد،

ينتظر هذا البحر الشؤم الذى يحاصره:

فيصل وينشر أمواجه ويغطيه بالكامل.

فى الهوة بلا قاع راح الصليب الأسترالى

يضىء منارته المرصعة بالنجوم على جوانب السماء.

أما هو (القندور) فجعل يحشرج من اللذة، وحرك جناحه،

ونصب رقبته ذات العضلات المجردة من الشعر

وارتفع وهو يجلد جليد الإنديز الوعر،

وفى صرخة مبحوحة صعد حيث لا تبلغ الريح.

وبعيدًا عن الأرض السوداء، بعيدًا عن الكوكب الحى،

خلد إلى النوم فى الهواء المتجمد، باسطا جناحيه بأكملهما.

(من ديوان « قصائد بربرية »)

* * *

الشـــاعر

لم يكمل (لوكونت دى ليل) دراسة الحقوق، فتركها بعد أربع سنوات إلى الأدب. وأصدر جريدتين الأولى بعنوان (منوعات)، والثانية بعنوان (العقرب). نشر فى بعض الصحف بواكير إنتاجه من الأقاصيص والقصائد. اهتم بالسياسة وانخرط فيها، لكنه لم يلبث أن تحول عنها بعد أن خاب أمله فيها، وكرس حياته للإبداع الشعرى. ونشر عدة دواوين: (قصائد قديمة) و (قصائد وأشعار) ثم (أشعار كاملة). غير أن الشهرة لم تتحقق للشاعر إلا بعد عام ١٨٦٦، حينما بدأ يتعاون فى تحرير جريدة (البارناس المعاصر) لسان حال الحركة البارناسية. فبدأ ينشر سلسلة ترجماته الشعرية لأمهات نصوص العصور القديمة. بعد ذلك أصدر ديوانين: الأول بعنوان (قصائد بربرية) والثانى بعنوان (قصائد فاجعة) وقد قدم فيكتور هوجو للديوان الأول معبرا عن إعجابه بالشاعر. ويتجلى فى أشعار (دى ليل). مذهب «الفن للفن» فى مواجهة الشطط الرومانسى السائد فى عصره. لا يمنع ذلك أن (دى ليل) شاعر من شعراء الحب، تفتنه الطبيعة التى لا ينفك يتأملها فى سائر إنتاجه. وإذا كان (دى ليل) قد زوّد تلامذته بمواصفات الكمال الشكلى فى الإبداع الشعرى، إلا أنه لم يتمكن من أن ينقل إليهم ما يمكن أن نُطلق عليه «أسرار ضرورة الكتابة». فى عام ١٨٨٦، اختير (دى ليل) عضوا فى مجمع اللغة الفرنسية، ليشغل المقعد الذى كان يشغله (فيكتور هوجو) شاعر فرنسا الأعظم.

* * *

قــــراءة

بعد أن أصدر (لوكونت دى ليل) ديوانه الأول عام ١٨٥٢ بعنوان (قصائد قديمة)، أصدر ديوانا آخر عام ١٨٦٢ بعنوان (قصائد بربرية). وبينما يستوحى الديوان الأول موضوعاته من العالم الإغريقى القديم، فإن الديوان الثانى خصص لموضوعات من الحضارات البربرية أو البدائية، بمعنى الغريبة على العالم الإغريقى الرومانى.

كان الشاعر فى ذلك الوقت هو زعيم الحركة البارناسية بلا منازع، تلك الحركة التى أدارت ظهرها للشعر الرومانسى الغنائى العاطفى، ووضعت أسس شعر موضوعى غير شخصى أو ذاتى، يستهدف الكمال الشكلى بنوع خاص.

الحركة فى القصيدة:

هذا الكمال الشكلى نلاحظه قبل كل شىء فى تكوين القصيدة التى بين أيدينا. فهو يعبّر عن الدقة الشديدة المعهودة عند (لوكونت دى ليل). فالقصيدة المكونة من ثمانية وعشرين بيتا، تتألف فى الواقع من أربع جمل طويلة، تحددها علامة الترقيم النقطة بعد البيت الثامن، ثم بعد البيت السادس عشر، ثم بعد البيت الثانى والعشرين، ثم بقية القصيدة.

● **الأبيات (١ ـ ٨)**

الأبيات الأربعة الأولى تصف مشهد جبال الإنديز، والأربعة التالية تصف الطائر العملاق.

● **الأبيات (٩ ـ ١٦)**

تصف الليل الذى يغشى المشهد بأكمله. وهكذا، فى ستة عشر بيتًا، نجد أمامنا الموضوعان الرئيسيان فى القصيدة أو الشخصيتان المحوريتان: القندور و الليل.

● **الأبيات (١٧ ـ ٢٢)**

تسجل التقدم التدريجى لكل من القندور والليل.

● **الأبيات (٢٣ ـ ٢٨)**

تصف ولوج القندور فى الليل وشعوره بالنشوة الذى يلى ذلك.

هذه البنية الواضحة تضفى على القصيدة شعوراً بالجمود والصلابة يوافق الموضوع ويوافق طبيعة القندور.

المفردات والأسلوب:

المفردات فى جوهرها تنصبّ على تصوير المشهد والطائر، ومن ثم نطالع فيها العديد من الألفاظ الوصفية.

● **صفات الألوان:**

من الواضح أن القصيدة تعتمد على التضاد اللونى: أحمر / أسود (احمرار الشمس الغاربة وسواد الظلمة) الذى يضفى على هذا المشهد الأصيلى إضاءة درامية. ومجموعة الألوان الحمراء تبدو واضحة من خلال ما جاء التعبير عنه فى البيت الرابع: «المدّ الدامى لسوائل البراكين المنتشرة المألوفة» ثم بواسطة جناحى القندور فى البيت الخامس: «جناحه المتدلى الأحمر فى بعض أجزائه».

أما اللون الأسود، فيأتى أحيانا صريحا كما فى البيت الثانى: «النسور السوداء»، وأحيانًا ضمنيًا (فالقندور طائر أسود الريش). كذلك فإن الإشارة إلى «الشمس المعتمة» فى البيت الثامن، و «الأرض السوداء» فى البيت السابع والعشرين، يقوى من هذا الانطباع الليلى المظلم.

● **الصفات المادية المعنوية:**

المنحدر الرأسى للجبال، جاء التعبير عنه بـ «الوعر» فى أول بيت. أما ارتفاع القمم فقد عبر عنه بـ «القمة المتشامخة» فى البيت السابع عشر. وبكل وصف من هذه الأوصاف المادية يرتبط معنى معنوى. فـ «وعر» تدل أيضا على نوع من القساوة المعنوية فى المشهد. أما «التشامخ» فهو بالإضافة إلى الارتفاع المادى يدل على التشامخ المعنوى والترفع. وأخيرًا فإن جميع الصفات تجمع على التعبير عن عالم عدوانى: «البحر المشئوم» فى البيت التاسع عشر، ثم «جليد الإنديز الوعر» فى البيت الخامس والعشرين، ثم «الهواء المتجمد» فى آخر البيت.

● **الأفعال:**

أما الفعل أو الحركة، فقد جاء التعبير عنها بالأفعال. وهى نادرة فى مطلع القصيدة التى تختص بوصف الديكور، ومن ثم فإن الفعل الرئيس (ينظر) لا يظهر إلا فى البيت السابع. ثم تتوالى الأفعال للإشارة إلى تقدم الليل فى الأبيات (١١، ١٣، ١٥) وتكثر فى الجزء الأخير من القصيدة لحظة التقاء الطائر بالليل («يحشرج»، «حرّك»، «ونصب» و «ارتفع» و «جلد» و «صعّد»، الأبيات من ٢٣ حتى ٢٦)

أفكار القصيدة:

● **الشاعر، مصوراً للحيوان:**

تمكن الشاعر، فى لمسات قليلة، أن يصور لنا الطائر الجارح حياً أمام أعيننا. فحتى قبل أن يسميه باسمه، يدل عليه بنوع من الكناية التى تصفه بـ «الطائر الهائل» فى البيت السادس. وهو يلوح لنا من خلال الصفات الرئيسة التى تميزه:

«جناحه المتدلى الأحمر فى بعض أجزائه» فى، البيت الخامس. وفى البيت الرابع والعشرين، يصف لنا عضلاته القوية: «ونصب رقبته ذات العضلات المجردة من الشعر».

• **الشاعر مصوراً للمناظر الطبيعية:**

كذلك يبرع (لوكونت دى ليل) فى تصوير المشاهد. فمشهد جبال الإنديز يتشكل أمامنا على مستويات متدرجة:

«فيما وراء مدرجات سلاسل كورديلير الجبلية الوعرة» (البيت الأول)

«فيما وراء الغيوم التى تغشاها النسور السوداء»(البيت الثانى)

«وفيما أعلى من القمم المقعرة على شكل أقماع»(البيت الثالث)

كما أن هذه السلاسل الجبلية تعرض علينا من زاوية البعد الرأسى، وليس الأفقى، ذلك البعد الرأسى يتناسب مع صعود وارتقاء القندور فى طبقات الجو العليا، مما يشعر القارئ بالفضاء واللانهائية.

وبدءاً من البيت السابع «ينظر إلى قارة أمريكا والفضاء فى سكون»، فإن البانوراما التى يشرف عليها الطائر الهائل تضم الأرض والسماء. ثم إن امتداد سهول البامبا التى لا نهاية لها، يعبر عنه بالجملة الفعلية «تمتد بلا نهاية» فى البيت العاشر.

أما فيما يخص الليل، فهو يغشى المشهد كله بالتدريج، وينتشر خلال البحر والسماء: «البحر الباسيفيكى والأفق الإلهى» (البيت الثانى عشر).

• **ذوبان القندور فى الطبيعة:**

هذا الجو الخالى هو أفضل جو يناسب حدوث تجربة عميقة، بل تجربة روحانية. وتأتى إشارة إلى «المقدس» فى البيت الثانى عشر: «الأفق الإلهى» وجو الخلوة والهيبة الذى يغلف القصيدة كلها. وإذا تناولنا بالتفصيل هذه التجربة الروحانية نجدها تتألف من:

- العزلة: فالطائر «وحيداً، فى مواجهة القمة المتشامخة» (البيت السابع عشر)
- السمو، وهو ما سبق أن أشرنا إليه فى وصف المنظر.

- التأمل و الخلوة بالنفس، فى البيت السابع: «ينظر إلى قارة أمريكا والفضاء فى سكون».

- انتظار العدم فى سلبية وقبول (فى البيتين التاسع عشر والعشرين)

«ينتظر هذا البحر المشئوم الذى يحاصره:

فيصل وينشر أمواجه ويغطيه بالكامل».

وهنا يُعرض لنا انقلابٌ عجيبٌ فى سلوك الطائر. فهو معروف بأنه طائر جارح يعيش على القنص والهجوم، فإذا به هنا يصبح فريسة لليل «الذى يحاصره» (البيت التاسع عشر). ثم إن ذوبان القندور فى الليل الذى «يغطيه بالكامل» (البيت العشرين) يأتى متبوعاً بنوع من النشوة من جانب القندور: «يحشرج من اللذة».

غاية هذه التجربة وفلسفة الشاعر:

التجربة التى يعيشها القندور تتصل بنوع من السعى نحو الفناء: فهو ينتظر أن يُبتلع «فى الهوة بلا قاع»، هوة الليل. بل يبدو هو نفسه مدخلاً للموت: «الشمس المعتمة (...) تموت فى عينيه الباردتين، (البيت الثامن) وأخيرا، فهو فى البيت الأخير، ينام نوماً يشبه الموت:

«خلد إلى النوم فى الهواء المتجمد باسطا جناحيه بأكملهما.»

وحينما يستسلم القندور لليل ليفنى فيه، فإنه يتصف بصفات الليل، وأهمها الجمود والبرودة.

ومن الجدير بالذكر أن نشير إلى أن السعى نحو العدم الذى نطالعه هنا من جانب القندور، يعكس الفلسفة التشاؤمية عند الشاعر. الذى عاش سلسلة من الآمال الخائبة فى حياته. أهمها الأمل فى حياة اجتماعية أفضل. مما جعله يعتنق بعض ملامح الفلسفة الهندوسية التى لا تعترف بوجود الفرح أو الألم، فإلهها الوحيد هو العدم. ومن ثم كان

(لوكونت دى ليل) يدعو إلى الزهد فى حياة الظاهر العقيمة، ويسعى إلى شىء واحد، هو، العدم، الراحة المطلقة، الفناء فى الكون.

ولابد أن نشير هنا إلى تأثير هذه الفلسفة على المدارس الصوفية المختلفة فيما يعتقده أربابها من الفناء فى الخالق عز وجل، ذلك الفناء الذى يمثل. هدفهم الأسمى. وهم بذلك يقعون فى أقبح أنواع الشرك، حيث لا يفرقون بين الخالق والمخلوق ويسعون إلى الذوبان والفناء فى الخالق عز وجل وهو أمر لا يستقيم عقلاً ولا عقيدة.

القندور رمزاً للشاعر:

من الواضح أن (لوكونت دى ليل) هنا يردد تقليدا شعريا معروفا يتمثل فى أن الطيور الضخمة الهائلة التى تتوغل فى طيرانها فى طبقات الجو العليا، مثل القندور والنسر والقادوس، تعد رمزاً للإنسان العبقرى أو للشاعر. هذه الصورة نجدها عند الشعراء الرومانسيين (ألفريد دى فينيى، والفونس دى لامارتين). ثم عند الشعراء الرمزيين (شارل بودلير). فثمة تشابه واضح بين طبيعة وسلوك الشاعر والقندور. فالقندور يمثل القيم التى طالما أثارت إعجاب الشاعر على مر العصور وهى العظمة (القندور يتسم بالرفعة) ثم اللامبالاة. والقندور يتصف بالجلد وقوة التحمل. فهو دائما بارد لا يتأثر بشىء كما ورد فى البيتين السادس والثامن.

* * *

ستيفان مالارميه
(١٨٤٢ ـ ١٨٩٨)

النسمة البحرية

الجسد حزين وا أسفاه! وأنا قرأت جميع الكتب.

الفرار! الفرار هناك! أحس أن الطيور سكرى

وهى وسط الزبد والسماوات!

لا شىء، ولا الحدائق القديمة المنعكسة على العيون،

سيمسك هذا القلب الذى يغوص فى البحر

أواه! أيتها الليالى! ولا ضَوء مصباحى الشاحب

فوق الورقة الفارغة التى يحميها البياض.

ولا الزوجة التى ترضع وليدها.

سأرحل! يا (ستيمار) هزّى صاريك.

ارفعى الهلب للانطلاق نحو طبيعة برية!

ملل، خاب الظن فى الآمال القاسية،

لا يزال يؤمن فى وداع المناديل الفائق!

ولعل الصوارى تحدق بها العواصف،

وتميل بها إلى مهالك الغرق.

فنضيع، بلا صوارى، بلا صوارى، ولا جزر صالحة.

ولكن، استمع يا قلبى لغناء الملاحين!.

* * *

الشـــاعر

توفيت أمـه وهو ابن الرابعـة. كان شـغـوفاً بقـراءة الشـعـر منذ نعومـة أظافره. صدمته أشعار (تيوفيل جوتييه)، ثم، وبنوع خاص ديوان (أزهار الشـر) لـ (بودليـر). بعـد مـوت أبيـه، تزوج من امـرأة تكبـره سنا في عـام ١٨٦٣. عـمل بتدريس اللغـة الإنجليـزية وتعـرف ببـعض الشـعـراء ومنهم (مـيسـترال) شـاعـر الجنوب. نشـر بعض القـصـائد، وبدأ يعـمل في نظم (الهيرودياد) وهى قصيدة مطولة حول شخصية (هيرودياد) أم (سالومى). بعـد نشـر عشـر قصـائد في جـريدة (البـرناس المعـاصـر) ذاعت شهـرته. وربطته صداقة حميمة «جدا» بالشاعر (فيرلين)، كما نشر ترجمة لقصائد (إدجـار آلان بو) ظهـرت النسـخـة الكاملة لهـا عـام ١٨٨٨ منذ عـام ١٨٨٠ جعل من بيته صالونا أدبيا استقبل فيه بعض مشاهير الشعراء الذين كانوا ما يزالون مبتدئين، ومنهم (بول فاليرى) و (أندريه جيد) في ١٨٩٤ استقال من التدريس وعكف على إتمام (الهيرودياد) حيث أصيب بنوبة حادة مات على أثرها وهو في السادسة والخمسين.

كان (مـاللارميه) يعتقد أن مهمة الشاعر أشبه بوظيفة الكاهن المنقطع لعـمله. وفـى عـام ١٨٦٦ اكتـملت عنده صـورة «الكتـاب» الذى يمـثل العـمل الوحيد الفـريد والذى لم يكن كل ما كتبـه (مـاللارميه) سـوى جزئيـات منه. والمهم في هذا «الـكتـاب» هو البنيـة المتـحـركة لتحـقيق هـدف شـعري مـعين

مـؤداه أن الكتـاب الذى يسـتـحق هذا الاسم لا تكون له بداية ولا نهـاية ويمكن الحصول منه على كل التنويعات الممكنة. هذا بالإضافة إلى أن بنية الجمل والكلمات تسمح بكل الإبدالات.

* * *

قـــراءة

هذه القصيدة ترجع إلى فترة شباب الشاعر. فقد كتبها عام ١٨٦٥، وهو لم يتجاوز الثالثة والعشرين من عمره. وهى تعكس مشكلات (مالارميه) فى ذلك العصر، وكذلك آماله وطموحاته ؛ فلم يكن راضيا عن مهنة التدريس التى كان يمارسها. ومن ناحية أخرى، كانت حياة الأسرة (فقد ولدت ابنته فى نوفمبر ١٨٦٤) توحى له بنوع من القيود، بل والسجن. وعلى المستوى الإبداعى، كان (مالارميه) يشعر بأهوال الإبداع التى صورها فى قصيدة بعنوان (زرقة السماء) وكان قد شرع فى نظم قصيدته الكبرى (الهيروديا د) وهى عمل مثالى لا يسمى الأشياء بأسمائها، وإنما يوحى بها، ويشير إليها عن طريق استحضار المشاعر والأفكار المتعلقة بها، وهو عمل مستحيل، لم يتمكن (مالارميه) من إتمامه.

وقصيدة (النسمة البحرية) تعبّر عن رغبة مزدوجة: أولا، ضرورة تغيير نمط المعيشة، والفرار من رتابة الحياة اليومية، ثم الرغبة فى العودة إلى نظم شعر أسهل وأيسر.

حركة القصيدة:

فى الأبيات الثلاثة الأول، يعرض الشاعر الموضوع، وهو السأم الذى أصابه من الحياة التى يحياها ورغبته فى الفرار منها.

الأبيات الخمسة التالية تسجل الضغوط أو الموانع التى قد تحول دون هذا الفرار أو هذا الرحيل.

وفى البيتين التاسع والعاشر، يعود الشاعر إلى تأكيد إرادة الرحيل. ثم يعبر فى البيتين ١١ و ١٢ عن الوداع الذى يسبق الرحيل. بعد ذلك يتعرض (مالارميه) للمخاطر التى تهدد المسافر بالبحر (الأبيات من ١٣ إلى ١٥). ولكن الغلبة فى النهاية تكون للرحيل، وهذا ما يعبر عنه البيت الأخير.

وإذا تناولنا القصيدة بنوع من التفصيل، نقول إن الأبيات الثلاثة الأولى تمثل بداية يائسة أو خيبة أمل الشاعر:

«الجسد حزين، وا أسفاه! وأنا قرأت جميع الكتب».

واليأس يؤكده عبارة «وا أسفاه!». والشاعر لا يمكنه أن يعقد أى أمل على التجربة الحسية التى أصابته بالسأم والملل. («الجسد حزين») ولا على الثقافة التى حصّلها («قرأت جميع الكتب»). إذًا لا الجسد ولا الفكر، يمكن أن يجلب الراحة أو الرضا للشاعر.

أما البيت الثانى فهو صيحة للفرار:

«الفرار! الفرار هناك!»

والتركيز على الفرار يتجلى فى وقوع اللفظ المعبر عنه فى صدر البيت، ثم عن طريق التكرار. كما أن «هناك» لا تحدّد مكانا معينا، وإنما هى فى مقابل «هنا» التى تعنى الحياة اليومية الرتيبة المحملة التى تحبس الشاعر وتقيده.

ثم إن الحديث عن «هناك» ينقلنا إلى أسلوب جديد فى تقييم الواقع. فالشاعر يعارض بين المعرفة النظرية التى حصّلها من الكتب، وبين الاتصال الحسى بالواقع: «أحس أن ...» (البيت الثانى). لقد كلَّ الشاعر تحت وطأة الثقافة النظرية، وهو يطمح إلى حياة أخرى حسية يجد فيها النشوة أو سكرة الحياة البدائية الفطرية. فالبيت الثالث يتحدث عن الطيور السكرى:

«وهى وسط الزبد المجهول والسماوات»

فالطيور هى رمز للحاجة إلى الفرار. وهى تعلو فوق العالم المادى، وتبلغ نهائيتين اثنتين: هما البحر والسماء («الزبد المجهول والسماوات»). وهذا البيت يعبر أيضا عن طموح مزدوج: الأول رأسى، نحو المثالى («السماوات») ؛ أما الآخر، فأفقى، نحو ذلك «الهناك» الذى افتتن به (بودلير) من قبل.

فى الأبيات من ٤ إلى ٨، يتحدث الشاعر عن الأسباب التى من الممكن أن تمنع الرحيل. ولكنه يذكر الأسباب لكى يرفضها عن طريق نفى ثلاثى «لا» و «لا» و» لا» (الأبيات ٤، ٦، ٨).

هذه الأسباب المانعة وردت بترتيب عاطفى وتوارد أفكار ؛ فالشاعر يبدأ برفض «الحدائق القديمة تعكسها العيون» لأنها المقابل لـ «الزبد المجهول» و «السماوات»، فهى تمثل عالما مغلقا، محدوداً، فى مقابل نهائية السماء والبحر. فالحدائق باعتبارها طبيعة بدّلتها يد الإنسان، تقابل الطبيعة البرية، الفطرية التى لم تمس. وأخيرا، فهذه «الحدائق القديمة» تعكسها العيون، أى أكثر حواسنا تأثرا بالثقافة من بين الحواس الخمس.

وعلى العكس، فإن القلب، عضو الإحساس، هو الذى يدخل فى علاقة مع البحر:

«لا شىء (...)

سيمسك هذا القلب الذى يغوص فى البحر»

والفعل «غاص» يوحى بنوع العلاقة الوثيقة مع العناصر بفضل الغوص.

أما النداء «أيتها الليالى!»:

«أواه أيتها الليالى! ولا ضوء مصباحى الشاحب»

ففيه إشارة إلى ليالى السهر الطويلة التى قضاها الشاعر فى نظن (الهيروديا). ولكن هذا العمل المضنى من أجل إتمام هذا الكتاب الذى

يمثل المثل الأعلى للشعر، جاء على حساب راحة الشاعر، فقد اضطره إلى حياة الزهد والتقشف. و «ضوء مصباحى الشاحب» تشير إلى الوحدة التى فرضها الشاعر على نفسه لإنجاز العمل.

أما الصفتان «شاحب»، و «فارغة»:

«فوق الورقة الفارغة التى يحميها البياض» (البيت ٧)

فهما تسجلان عجز الشاعر عن الإنتاج، وعقم محاولاته. والإشارة إلى بياض الورقة تعبر عن المعاناة التى يلقاها الشاعر فى عملية الإبداع. والفعل «حمى» فهو إشارة إلى أن البياض يصون طهارة الورقة العذراء، ولكنه أيضا يدل على استحالة الكتابة بالنسبة للشاعر.

إذًا لا الجو العائلى (البيت ٤) ولا العمل الشعرى (٦، ٧) يستطيعان منع الشاعر من الرحيل.

البيت ٨:

«ولا الزوجة الشابة التى ترضع وليدها»

يشير إلى تصميم الشاعر: حتى الزوجة الشابة ووليدها لا يستطيعان أن يثنياه عن عزمه.

البيتان ٩، ,١٠ يتأكد قرار الشاعر فى هذين البيتين:

«سأرحل! يا (ستيمار) هزى صاريك

ارفعى الهلب للانطلاق إلى طبيعة بريّة!»

التصميم فى «سأرحل» يؤكده استخدام الزمن المستقبل ووجود الفعل فى صدر البيت. كما أن الإشارة إلى (ستيمار) وهى (سفينة بخارية) يستحضر مجموعة من الصور المتعلقة بالرحلة: هذه السفينة (البيت ٩) و «الهلب» (البيت ١٠).

البيتان ١١، ١٢:

هذان البيتان يؤكدان مرة أخرى ضرورة الارتحال:

«ملل، خاب الظن فى الآمال القاسية،

ما يزال يؤمن فى وداع المناديل الفائق.»

الرحيل («وداع المناديل الفائق») أصبح ضروريًا بسبب الملل الذى يثقل كاهل الشاعر. ونشير هنا إلى أن (مالارميه) يتعامل مع الملل كأنه كائنًا حيًا، ومن ثم ورد الاسم مبدوءاً بحرف كابتال أسوة بالأعلام. ولكن الملل عند (مالارميه) يختلف عنه عند (بودلير) فهو عند (مالارميه) يعبّر عن النفور من الوجود الذى يستعصى فيه على الشاعر نظم الشعر.

«الآمال القاسية» (البيت ١١)

لعل فى ذلك إشارة إلى المحاولات الكثيرة الفاشلة لإتمام نظم العمل الشعرى الخالص.

الأبيات من ١٣ حتى ١٥:

هذه الأبيات تشير إلى انتكاسة. فالرحلة الآن ترمز إلى الخوف من المجهول والموت المحتمل:

«ولعل الصوارى تحدق بها العواصف،

وتميل بها إلى مهالك الغرق

فنضيع، بلا صوارى، بلا صوارى، ولا جزر صالحة.»

إن احتمال الغرق الوارد فى «لعل» يبرر فزع الغريق الذى لا يأمل حتى فى العثور على جزيرة يرسو عليها وتنقذه من المصير الذى ينتظره.

ويأتى آخر بيت فى القصيدة ليرد كل شعور بالخوف، ويعلن عن انتصار الدعوة إلى السفر:

«ولكن، استمع يا قلبى لغناء الملاحين!»

إن «غناء الملاحين» هنا يدوى أشبه بنشيد يدعو إلى السفر. يذكرنا بالشاعر (بودلير). كما أن النداء فى «يا قلبى» يطّبعه شعور بالحنين، والأسى، لأن (مالارميه) فى الواقع لم يتخذ قراره بالرحيل أبدا فى حياته الواقعية.

وختاما، فإن قصيدة (النسمة البحرية) شاهد على الرغبة العارمة لدى الشاعر للفرار من العالم الرتيب الكئيب، إلى عالم يعثر فيه على الحياة الحقيقية وسط «الطبيعة البرية». و (مالارميه) فى ذلك يشبه الرومانسيين ويعبر عن أحلام (بودلير). ولكن القصيدة أيضا تتضمن معنى أدق وأكثر التصاقا بمالارميه. فالشاعر الذى أسرف فى النهل من الثقافة والقراءة، صار عاجزا عن الإنتاج، عقيما ؛ ومن ثم فهو يسعى إلى مصادر أخرى، إلى وحى جديد، من خلال علاقة جديدة بحياة بدائية، فطرية، تقوم فيها الغريزة والمشاعر الحسية مقام الفكر.

* * *

تيوفيل جوتييه
(١٨١١ ـ ١٨٧٢)

الفــــن

أجل، العمل الفنى يخرج أجمل
إذا صادف فى تشكيله
تمــرداً
شعراً، مرمراً، عقيقاً، صدفاً.

دعك من الضغوط الزائفة!
ولكن لكى تمشى معتدلة
انتعلى يا عروس الشعر
حذاءً ضيقا.

دعك من الإيقاع المريح

كحذاء بالغ الاتساع،
على الموضة
كل قدم تنتعله وتتركه ؛

كافح بالمرمر الكارّا
وبالمرمر الباروسى القاسى
النادر،
الذى يحافظ على التخوم الدقيقة ؛

استعر من ساراكوز
برنزها الذى منه يتشكل
فى انضباط ودقة
الخط الشامخ الفاتن.

وبيد حساسة رقيقة
أكمل فى عِرْقِ
العقيق
بروفيل أبوللو.

أيها المصور، دعك من الألوان المائية
وثبت الضعيف
الهش الضعيف

فى فرن الخزف.

صغ الحوريات الزرقاء
فاتلاً بمائة طريقة
ذيـول
وحوش الشعارات ؛

والعذراء وابنها
فى إكليلها ثلاثى الفصوص
والكرة الملكية
بالصليب فى أعلاها.

كل شىء هالك! إلا الفن الصارم
هو وحده الخالد ؛
التمثال يبقى
بعد فناء المدينة.

والميدالية العظيمة
التى يعثر عليها الفلاح
تحت الأرض
تدل على إمبراطور.

الآلهة نفسها تموت.
لكن الشعر العظيم
يبقى
أقوى من النحاس الأصفر.

أيها الفنان، انحت، وابرد، وانقش ؛
حلمك الغامض
شكّله
فى الصخرة الصماء!

* * *

الشـاعر

ولد تيـوفيل جـوتييه فى أقصى جنوب فـرنسا، إلا أن والده الذى كان يعمل موظفًا فى مصلحة الأموال المقررة، لم يلبث أن انتقل إلى العاصمة. فـالتحق (تيـوفـيل جـوتيـيه) بثانوية (شـارلمانى) حيث عرف (جيـرار دى نيرفال) وربطتهما صداقة حميمة. ولقد حضرا معاً فى ٢٥ فبراير عام ١٨٣٠ معركة مسرحية (هرنانى) التى كتبها (فيكتور هوجو) وكانت ثورة على المذهب الكلاسيكى. وكـان الصـديقـان بطبـيـعـة الحـال من أنصـار الرومانسية والتجديد.

فى ٢٨ يوليو ١٨٣٠ يوم اندلاع الثورة الفرنسية، نشر (تيوفيل جوتييه) أول ديوان له بعنوان (أشعار). ثم نشر قصيدة بعنوان (ألبرتوس) يمتدح فيها فيكتور هوجو ويشيد بالتحديث الذى يدعو إليه شاعر فرنسا الأعظم. كذلك نشر مجموعة من الأقاصص الساخرة.

عاش تيوفيل جوتييه حياة صاخبة فى الأوساط الفنية. وأثار إعجاب الروائى (بالزاك) الذى عرض عليه التعاون فى تحرير جريدة (أخبار باريس). وفى عام ١٨٣٦ انضم إلى هيئة تحرير جريدة (الصحافة) وظل فيها حتى عام ١٨٥٥، وفى أثناء ذلك، سافر إلى أسبانيا وعاد منها مفتونا بها. وجمع انطباعاته تحت عنوان (رحلة إلى أسبانيا)، وفى مجموعة من القصائد استوحاها من لوحات بعض الفنانين الأسبان. كما شارك

بأشعاره فى بعض الباليهات. وكتب عدة مقالات حول بعض المجهولين من كتاب القرن الخامس عشر حتى القرن السابع عشر.

أشهر دواوين (تيوفيل جوتييه) بعنوان (ميناءات وأصداف) الذى أعاد طبعه وتنقيحه خمس مرات أثناء حياته. وتنقل كثيرا بين روسيا وانجلترا وسويسرا وأسبانيا وإيطاليا.

يتميز إنتاج (تيوفيل جوتييه) بالجمع بين اتجاهين: الشطط الرومانسى على طريقة (هوجو) والموضوعية التى تميز بها تيار الفن للفن، ومن ثم كان انصرافه عن الاهتمامات الأخلاقية فى الفن، هذا بالإضافة إلى إيمانه العميق بموهبته العظيمة وبكرامة الفنان. كل ذلك جعل منه واحدا من « الكبار »، وصفه (شارل بودلير) فى تصديره لديوان (أزهار الشر) بـ (الشاعر المعصوم).

* * *

قـــراءة

تعد قصيدة (الفن). خاتمة ديوان (تيوفيل جوتييه) بعنوان (أصداف) وذلك فى طبعة ١٨٥٨. وهذه القصيدة تمثل أهمية خاصة من جهتين: أولا، لأن وقوعها فى نهاية الديوان يجعلها تلقى الضوء على جميع القصائد السابقة. والأهم من ذلك، أنها تمثل موقف الشعراء البارناسيين وعقيدتهم من الفن بصفة عامة، ومفهومهم للشعر باعتبار أن المثل الأعلى فيه هو جمال الشكل أو الصنعة.

هذه القصيدة إذًا هى رأى فى طبيعة الفن ووظيفته. سنرى فيها أولا الاهتمام بالمرجعيات الثابتة فى الفنون التشكيلية، وبعد ذلك المبادئ الشعرية التى يدافع عنها جوتييه وتطبيقها على النص. وأخيرا تقدم القصيدة رأى الشاعر فى الدور المنوط بالفن بصفة عامة، والشعر بصفة خاصة.

الفنون التشكيلية ثوابت مرجعية:

أكثر ما يلفت الانتباه فى هذه القصيدة، حول الكتابة الشعرية، هو المرجعية الثابتة فى شكل فنى آخر غير الشعر يتمثل فى الفنون التشكيلية، النحت (فى الرباعيات ٤، ٥، ٦، ٧) أو التصوير (فى الرباعيات ٨، ٩، ١٠). ومثل هذا الاختيار يكشف عن مفهوم (جوتييه) للجمال، فهو يرى أن الجمال شكلى، يحكمه ذوق المادة (استعمال بعض الأحجار الكريمة) والخطوط الدقيقة لدرجة الكمال.

وجدير بالذكر أن القصيدة التى نحن بصددها عنوانها ليس (فن الشعر)، وإنما (الفن) وحسب، فهى بذلك تعطى فرصة للازدواجية وللتضارب. كذلك فإن (جوتييه) لا يتوجه بخطابه إلى الشاعر، وإنما إلى المثال (البيت رقم ١٣) (أى إلى النحات) ثم إلى المصور (البيت ٢٩). وهو حينما يتحدث عن مهمة الفنان، يخلط الأبيات (الشعر) بالمادة («الأبيات، المرمر، العقيق، الخزف» البيت الرابع) وذلك فى مزيج إيحائى ذى مغزى.

ودائما ما يشير (جوتييه) إلى مواد صلبة وأحجار ثمينة: «المرمر الإيطالى» فى البيت الرابع، والكرّار أو «المرمر التوسكانى» فى البيت ١٧، أو «المرمر الباروسى» فى البيت الثامن عشر ؛ و «العقيق» فى البيت الرابع والبيت السابع والعشرين ؛ أو إلى مزيج من المعادن الصلبة شديدة المقاومة مثل «البرونز» فى البيت الثانى والعشرين، أو النحاس الأصفر فى البيت الثانى والخمسين. والشاعر يبرر استعمال هذه المواد الصلبة مؤكدا أن شدة المقاومة وحدها أو الصعوبة هى التى توصل إلى درجة الكمال فى العمل الفنى، كما ورد فى الأبيات الثلاثة الأولى:

«أجل، العمل الفنى يخرج أجمل

إذا صادف فى تشكيله

تمرداً.»

وألفاظ مثل «تمرد» (البيت ٣) و «قاومْ» (فى البيت السابع عشر) تشير إلى معركة الفنان مع المادة المشكلة. وإذا كان الفنان يُعرض عن السهولة ويترفع عن اليسر، فهو يصرف النظر عن استعمال المواد الطيّعة التى تقبل التشكيل فى سهولة ويسر، مثل الطَّفل أو الصلصال (البيت ١٤). والواقع أن المواد الصلبة، مثل المرمر والعقيق والبرونز، هى التى تضمن نقاء وصفاء الخطوط والتخوم. ومن ثم جاءت أفعال مثل «انحت» و «برد» و «انقش» فى البيت الثالث والخمسين، لتدل على العمل الدقيق. ومن ثم أيضا كان تفضيل الشاعر لبعض الأعمال الفنية دون غيرها، مثل «البروفيل» (البيت ٢٨) و«الجذع «(البيت ٤٣) أو» الوسام «(البيت ٤٥).

والآن، بعد أن عرفنا متطلبات الشاعر فيما يتعلق بالعمل الفنى، فلننظر فى القصيدة التى بين أيدينا، هل هى نموذج تطبيقى جيد على الدقة التى تميز منهج الفن للفن الذى يدعو إليه الشاعر ومدرسته البارناسية ؟

القصيدة كمثال تطبيقى:

أولا، بنية القصيدة تتميز بالقوة والوضوح. فالرباعية الأولى تقدم الموضوع، وهو أنه ليس هناك فن جدير بهذه الصفة دون صعوبة فى إبداعه وإخراجه إلى خير الوجود، وتأتى الرباعيات التسعة التالية لتفصّل القول فى هذه الفكرة الأساسية، مع التركيز على ضرورة وجود الضغوط فى الفن. وأخيرا تشير الرباعيات الأربعة النهائية على أهمية الجمال عند الشعراء البارناسيين. وهو ما يطلق عليه «عبادة الجمال».

تبدأ القصيدة بالتأكيد على الفكرة الرئيسية:

«أجل، العمل الفنى يخرجه أجمل»

فى هذا البيت يعرض الشاعر فكرته مرة واحدة، ثم يؤكدها فى الرباعيتين التاليتين بواسطة النفى المزدوج: «دعك من الضغوط الزائفة» فى البيت الخامس، و «أعرض عن الإيقاع السهل» فى البيت التاسع. كما أن هناك مجموعة من عبارات النهى لتؤكد كل رباعية: «قاطع» (الرباعية الرابعة «، كافح» (الرباعية الخامسة)، «استعر» (الرباعية السادسة)، «أكمل» (الرباعية السابعة)، «دعك من» و «وثبت» (الرباعية الثامنة)، «أكمل وصُغ» (الرباعية التاسعة).

كذلك فإن القصيدة كما سبق أن أشرنا، تتميز بالشكل الواضح. فالرباعيات (فى الأصل الفرنسى) محددة الشكل بتخوم معينة تتكرر فى جميع الرباعيات. وهى فى ذلك أيضا أشبه بالحجر الثمين المهذب المصقول من جميع حواشيه وجوانبه وتخومه. هذا بالإضافة إلى اعتبارات أخرى خاصة بالمقاطع والقافية من العسير نقلها إلى اللغة العربية.

أما فيما يتعلق باستخدام المفردات، فليس هناك غموض، وبخاصة مع استعمال أسماء المواد والأحجار الكريمة، مما يؤكد على الوضوح والدقة، وهما السمتان الغالبتان على القصيدة.

وقد نستطيع أن نجد فى هذه القصيدة نوعاً من المنشور أو الإعلان عن مذهب فنى معين، هو الحركة البارناسية. لننظر أولا فيما أدى إلى ظهور هذه الحركة وإلى دور الجمال فيها من منظور الشاعر (جوتييه).

كانت حركة الفن للفن فى البداية ردّ فعل ضد الشعر الرومانسى. فحينما يثنى (جوتييه) على الصعوبة وعلى الجهد الذى ينبغى بذله فى عملية الإبداع، فهو، ضمينا، ينتقد ما يشع فى أعمال بعض الرومانسيين من تساهل وتبسط. إن الغنائية السهلة مرفوضة بكل قوة:

«دعك من الإيقاع السهل الميسور

الذى يشبه الحذاء الواسع جدا.» (البيتان ٩، ١٠)

و (جوتييه) يردّ على الحركة الرومانسية بأعمال شعراء الصنعة والمثل الأعلى الكلاسيكى فى الوضوح والنقاء. هذه الكلاسيكية الجمالية البارناسية ظاهرة فى مرجعية الثوابت فى العالم القديم وفى مفهوم الجمال عند الإغريق. وهو يشير إلى التراجيديا الكلاسيكية الإغريقية وإلى قواعدها الصارمة ومراحلها الدقيقة. كما أن الحديث عن (أبوللو) فى البيت الثامن والعشرين، يذكرنا بشكل واضح ومباشر بعالم النّور والتناسق، عالم الجمال الإغريقى.

وحينما تعلن البارناسية أن الأولوية للشكل على المضمون، فإنها تبتعد عن الخصوصية والحميمية، مؤثرة التعميم. ومن ثم كان رفض (جوتييه) للموضوعات الخاصة، وإقباله على الموضوعات والشخصيات الأسطورية القديمة، من مثل «الحوريات الزرق» (البيت ٣٢) و«الوحوش المنقوشة على شعارات النبالة» (البيت ٣٦) أو الدينية، مثل «العذراء ويسوعها» (البيت ٣٨). ومثل هذا الاختيار هو أيضا معارضة لما فى الشعر الرومانسى من

ذاتية وحميمية. ومن ناحية أخرى، فإن (جوتييه) يحمل أيضا على الالتزام السياسى أو الاجتماعى الشائع فى أعمال الرومانسيين، داعياً إلى فصل الفن عن المجتمع. يقول فى البيتين ٤٣، ٤٤:

«إن الجذع (أى النحت، أى الفن)

يبقى بعد زوال المدنية (المجتمع)».

وعلى ذلك، فإن أى مفهوم نفعى للفن يختفى فى سبيل رؤية مثالية للجمال الخالد.

إن عظمة الفن تكمن فى بقائه وصيرورته. والمعارضة بين الفن الخالد والدنيا الزائلة واضحة فى البيت ٤١:

«كل شىء يزول. الفن وحده

باق للخلود».

حتى الإيمان بالآلهة يختفى أمام الإيمان بالفن:

«الآلهة نفسها تموت.

أما الأشعار العظيمة

فباقية.» (الأبيات من ٤٩ إلى ٥١)

ختاماً نقول إن قصيدة (الفن) قصيدة مهمة لأنها تعكس عقيدة الفن للفن، أى الكمال الشكلى قبل أى شىء آخر، حيث لا يكون الفن وسيلة، وإنما هدفا، بل الهدف الوحيد.

ولكن، ألا يبالغ (جوتييه) فى مفهومه الشكلى للفن ؟ وحينما يقصر هذا الفن على الأشكال وعلى تصنيع المادة، ألا يسلب مفهومه للجمال من كل المشاعر والعواطف التى تشكله ؟ سنرى أن (فيرلين) فى قصيدته (فن الشعر) يحمل على ما فى هذا المفهوم من قصور.

* * *

بــول فيرليــن

فـــن الشعـر

الموسيقى قبل كل شىء،
ولذلك عليك باختيار المقطع الأحادى
فهو أكثر غموضا وأكثر ذوبانا فى الهواء ،
دون أن يكون فيه ما يثقل أو ما يعوق.

كذلك لاحظ، فى اختيار ألفاظك ،
ألا يتم ذلك بدون شىء من العفويّة
فلا أعز ولا أغلى من القصيدة الرمادية
حيث الدقة والظن يلتقيان.

كعيون جميلة وراء خُمر
كرابعة نهار ترتجف

كالزرقة المضطربة المرصعة بالنجوم المضيئة
فى سماء خريف دافئ

لأننا أيضا نريد التفاوت ،
ليس اللون ، وإنما حسبنا التفاوت
أوه ! التفاوت وحده هو الذى يقرن
الحلم بالحلم والناى بالبوق

ثم تأتى الطرفة من بعيد
فتغتال الروح القاسية والضحكة الآثمة
مما يبكى عيون اللازورد
وكل متبّلات المطبخ الوضيع

واقبض على البلاغة والو عنقها !

وتُحسن صنعًا ، لو أنك فى غمرة الحماسة
خفّفت من غلواء القافية ،
فإن لم نحطت لها ، فإلام تقود ؟

أوه ! ما أكثر مثالب القافية !
طفل أصم أو زنجى مجنون
يصوغ لنا هذه الحيلة الرخيصة
التى تطن ولا طحين.

مزيدا من الموسيقى وعلى الدوام ،
ليكن شعرك محلقا طائرا
ينطلق من روح متحررة
نحو سماوات أخر وحب جديد.

ليكن شعرك المغامرة الحقيقية
المنتشرة مع ريح الصباح المتوتر
الذى ينبت النعناع والصعتر
وكل ما عدا ذلك لغو وثرثرة.

(من ديوان «الماضى البعيد والماضى القريب»)

* * *

الشعر بالنسبة لـ (بول فيرلين) ليس سوى الموسيقى غير الدقيقة، والقوافى العفوية غير المقصودة، دون جهد فى «التأليف»، دون «بلاغة». كان فيرلين شاعرا فطرياً وقد مكّنته حساسيته المفرطة، التى تتفاوت من الفحش اللاإرداى إلى الروحانية الدينية التى تبلغ حد الزهد، من أن ينظم قصائد غاية فى الروعة.

نظم (فيرلين) هذه القصيدة وهو فى السجن عام ١٨٧٤، ونشرت فقط عام ١٨٨٢. و(شارل موريس) الذى يهدى (فيرلين) إليه القصيدة كان أحد الشعراء الشبان الذين يبحثون عن طريق جديدة، ولجئوا إلى كل من (بودلير) و (رامبو) و (فيرلين) فى محاولة لتحديد ما أطلق عليه فيما بعد «جماليات الرمزية». وتعد هذه القصيدة بمثابة منشور الشاعر (فيرلين)، منّظراً مخالفا للمدارس السابقة فى الشعر.

* * *

بــول فيرليــن

الذاكــرة

أحياناً ... أفقد ذاكرتى!
تحترق مصابيحى فى غرفات الوعى
وتنطفئ اللحظات
يتشابحُ منظور الأشياء المعلومة
تتلاشى فى كهفٍ من ذاكرة الكون ،
المعتمةِ الردهات
والعالم يسكن فى رأسى
ينسى أنى
كانت أقدام الحيتان تدوس على وجهى
تفقأُ عينىَّ
تكمّمُنى ...

تستنزف ما يتبقى من جلدى
تُغرقنى فى جسدى
تلعقنى ... تلعقنى ...
تُفرغنى ...
لكنى لا أفقد ذاكرتى!

لا تفقدنى ذاكرتى!
يتوهج مصباحى فى غرفات الوعى
وتشتعلُ اللحظات
يتجسد . حتى . منظور الأشياء المجهولة
تتهادى فى عينى ذاكرةُ الكون ،
المشرعةُ الحدقات
والعالم يولد فى رأسى
يُبصرنى فى كل الأوقات
مصلوباً من كلماتى ،
فى طرقات الصمت.
ينهشها الموت
ينهشنى الموت
يتلقفنى قبرُ الليل المبصر حرفاً
لم يولد بعد
لا يبصرنى رحمى ...
لا أولد أبداً ...

لكننى مت ملايين المرات!

أحياناً ... أفقد ذاكرتى!
ما أبشع أن تُصلب عيناك
على جُثَثِ اللحظات المشنوقة
بحبال اليوم الماضى!
واللحظات المولودة ...أشباح
فى قُدَّاس الموت
متحجرة الصمت
ماتت فى قدميها الخطوات!

ما أبشع أن نفقد ذاكرة النطق!
أن نفقد ذاكرة الخطوات!

* * *

الشــاعر

هذا الشاعر المبدع، المصرّ على الأصالة، رأيته عام ١٩٨٣ يشرف على الصفحات الأدبية «المفكرة الثقافية» فى إحدى المجلات فى إحدى دول الخليج. ثم قابلته بعد عشرين عاماً لكننى لم أجده. لم أجد الرجل الذى عرفته من فرط فعل السنين، حتى أننى لم أعرفه لأول وهلة. وإذا كانت الأعوام قد أعملت فيه آثارها فى تقصف الشَّعر وسقوط الأسنان، إلا أن عبد القادر حميده ظل محافظاً على أناقته مستمسكا بأصالته التى لم تستطع الغربة أن تنال منها، وبالرغم من العمل الصحفى القاتل الذى يزهق الوقت ويبدد الطاقة ويخنق الأصالة. هذه الأصالة التى من أجل المحافظة عليها رفض عبد القادر حميده الاستمرار فى التمثيل السينمائى بعد أن نجح فى بطولة أحد الأفلام فى الخمسينيات.

بدأ عبد القادر حميده حياته الأدبية بترجمة جيدة لمسرحية «الغيب» عام ١٩٥١ وهو لم يزل طالباً فى المرحلة الثانوية. وللتدليل على جودة هذه الترجمة يكفى أن نشير إلى أنها صدرت فى مجلة الرسالة.

بعد ذلك أصدر أول ديوان له بعنوان أحلام الزورق الغريق سنة ١٩٦٧ ـ عام النكسة ـ ثم ديوان «القناع والوجه القديم» عام ١٩٨٠، ثم ديوان «ليالى الغضب» عام ١٩٩٣ هذه الدواوين كانت كافية لأن تضع الشاعر فى مكان الصدارة من شعراء العصر المبدعين الذين تأثروا فى مطلع

حياتهم بالمدرسة الرومانسية وبخاصة الرومانسية الأولى وعلى رأسها ألفونس دى لامارتين وفيكتور هوجو وألفريد دى موسيه، ثم تأثر عبد القادر حميده بكل من المدرسة البارناسية التى جاءت لتكبح جماح الرومانسية الأولى وتحدّ من سرفها وشططها. ولم يقف عبد القادر حميده عند هاتين المدرستين بل قرأ للشعراء الرمزيين من أمثال شارل بودلير وفيرلين ورامبو . هذا الكوكتيل نجده واضحاً فى أعمال الشاعر وبخاصة فى القصائد التى نشرها بعنوان «المختار من أشعار عبد القادر حميده» والتى نختار منها القصيدة موضوع الدراسة.

القاسم المشترك فى أعمال عبد القادر حميده، هو التجربة الإنسانية الصادقة سواء كانت تجربة شخصية أو تجربة إنسانية عامة. بل إن القارئ من فرط الصدق الشعرى لا يستطيع أن يميز بين ما هو شخصى وما هو إنسانى. إن الشاعر عبد القادر حميده يذكرنا بالشاعر الفرنسى لويس آراجون (١٨٩٧ - ١٩٧٢) الذى يشعر بشعور الآخرين ويتضامن مع الجماهير فى محنها وبأسائها وضرائها، لأنه منهم : «فأنا أشبهكم، أنا مثلكم، أنا فعلا مثلكم، شبيه لكم كحبات الرمال». ولكنه شاعر لا يملك سوى «الكلام»: «كان بودى أن أساعدكم أنتم يا نسخاً منى». ولا يمنع ذلك الشاعر من حب جميع الأشياء والناس على شاكلة سوللى برودوم :

«أردت حب جميع الأشياء والناس، وأنا حزين،

«لأننى استكثرت من أسباب عذاباتى وشقائى.

«روابط لا حصر لها، ضعيفة هشة، تقيدنى للأشياء.

«حياتى معلقة بهذه العرى الضعيفة الواهية.

«وأنا أسيرٌ للآلاف من الأشخاص الذين أحبهم.

«على أثر أدنى نسمة ريح تصيبهم،

«أشعر بأن بعضاً من روحى ينخلع من صدرى.»

حينما نسمع هذه الأبيات لا نملك إلا أن نستحضر أبيات عبد القادر حميده فى قصيدته بعنوان «غضبة الفلاح» حينما يقول :

«أنا يا رفاقى حائر روحى يؤرقها الألم

ويمور فى أحشائها ليل طويل بالظلم

ويجيش بالخفقان صدرأذبلته يد السقم

ويسيل من عينى قطرٌكله دمعٌ ودم».

إن عبد القادر حميده، وبخاصة فى مجموعته الأخيرة، يجلى دور الشاعر فى حياة الناس يقول فى قصيدة له بعنوان «الشاعر»:

«وجودك يا شاعرى فى الحياة
له حكمة فى الدنا والوجود

فأنت الذى من خلال الظلام
تثير طريق الربا والنجود

وأنت الذى من ثنايا صفائك
تمحو عن الناس كل القيود»

وهو يذكرنا بفكتور هوجو حينما يقول تحت عنوان «أيتها الشعوب، استمعوا للشاعر»

«الشاعر فى الأيام السود،

«يهبّ للأعداد لأيام أفضل.

«فهو هنا، وعيناه هناك،

«هو الذى يكون على كل الرءوس،

«فى كل زمان، أشبهَ بالنبى المرسل،
«عليه أن يحمل فى يديه ...
«ما يشبه شعلة يلوّح بها،
«وأن يبعث الوهج فى مستقبل الناس»

* * *

قــراءة

بمجــرد أن قــرأت هذه القـصـيـدة حـضــرتنى قـصـيـدة لـلأب الروحى للرومانسية الفرنسية الشاعر العظيم ألفونس دى لامارتين، وهى بعنوان الخريف والتى مطلعها:

« سلام أيتها الغابات التى تتوجها بقايا اخضرار،

أيتها الأوراق المصفرة فوق الحشائش المتناثرة.

سلام يا خواتيم الأيام الجميلة. إن حداد الطبيعة

يوافق ألمى ويروق لناظرى »

وبخاصة حينما يقول:

« فما زلت للمرة الأخيرة أتشوق لرؤية الشمس الآفلة،

التى لا يكاد ضوءها العليل

يشق عند قدمىّ عتمة الغابات.

حتى يختم قائلاً:

« الزهرة تسقط مخلفة للنسيم عطورها.

تلك إشارات وداعها للشمس وللحياة.

وأنا أقضى نحبى، وبينما تلفظ روحى أنفاسها الأخيرة،

تتناثر كرنين حزين رخيم. »

فى كلتا القصيدتين التردد نفسه بين الوجود والعدم. التصارع بين الحياة والموت.

وإذا كان الشاعر الفرنسى، على شاكلة الرومانسيين، يخجل من عرض نفسه فيخلع على الطبيعة مشاعره وأحاسيسه، فإن عبد القادر حميده يغوص فى أعماق نفسه ويعريها بلا مواربة.

فى هذه الازدواجية أو الثنائية بين النقيضين يعبر عنها منذ عنوان القصيدة:

الذاكرة ...

ومنظور الأشياء المجهولة

فالذاكرة هى نقيض الأشياء المجهولة أو المنسية. وحينما يجعل الشاعر هذا العنوان فى سطرين الذاكرة فى سطر لوحده و منظور الأشياء المجهولة فى سطر لوحده، فإنما ليؤكد هذا التناقض الذى ينسحب على القصيدة كلها.

ومن الملاحظ أن الشاعر الفرنسى جعل عنوان قصيدته الخريف وهو الفصل الذى يجمع بين النقيضين أيضاً.

قصيدة لامارتين تصور حالة الاختضار فى الطبيعة وفى الشاعر، وكذلك قصيدة عبد القادر حميده. ولنقلها بصراحة، تعبر عن الموت، أو بمعنى أدق، صورة من صور الموت، وهو موت الذاكرة. فشيخوخة الذاكرة تسبق شيخوخة الجسد. وفقدان الذاكرة هو المدخل أو البوابة إلى الموت العضوى.

شخصيات صمويل بيكيت تمر بهذه الحالة، وفى ازدواجيات متعددة: من الحركة إلى الجمود ومن الثرثرة إلى الصمت. وجميعها شخصيات تنسى. وبخاصة كراب فى مسرحية الشريط الأخير الذى يستعمل جهاز التسجيل ليحتفظ بالذاكرة وبالذكريات، أو بمعنى أصح بذاكرة الذكريات التى ولت.

وإذا كـان عنوان قـصـيـدة حـمـيـده قـد عـبـر عن ذلك، فـإن أول كلمـة فى القصيدة تدل عليه أيضاً:

« أحياناً أفقد ذاكرتى »، يعنى أحياناً لا أفقدها

وهكذا تمضى هذه الازدواجـيـة حتى نهـاية القـصـيـدة: نور / ظلمـة ذاكرة / نسيان سلب / إيجاب عدم / وجود... وهكذا.

« تحترق مصابيحى فى غرفات الوعى »

« فـاحـتـراق المصابيح » دليل الفناء، و « غرفات الوعى » عكس ذلك و « تنطفئ اللحظات » يعنى العدم، و « يتشـابح منظور الأشياء المعلومة » هو النقيض.

بل إن كلمة « يتشـابح » فى حد ذاتها تحمل المعنيين معاً: الحياة والموت الوجود والعدم الذاكرة والنسيان المعلوم والمجهول.

ولا يفوتنا أن نذكّر بأن هذه الثنائية موجودة منذ القصـائد الأولى فى الكتاب، من مثل قصائد غضبة الفلاح و نشيد الفأس و الشاعر

وإذا كانت الازدواجـيـة واضحة فى المفـردات، فهى موجودة أيضاً بين أجزاء القصيدة. فالأبيات الخمسة عشر الأولى ينسخها الشاعر بمجموعة من الأبيات المناقضة. فإذا كانت مجموعة الأبيات الأولى تعبر عن فقدان الذاكرة « أحيانا أفقد ذاكرتى » فإن المجموعـة الثانية تبدأ بقـوله « لا تفقدنى ذاكرتى ». وفى مقابل « تحترق مصابيحى » فى المجموعة الأولى، نجـد « يتوهج مـصـبـاحى» فى المجـموعـة الثـانيـة. وفى مـقـابل «تنطفئ اللحظات» فى المجـموعـة الأولى نجد «تشـتـعل اللحظات» فى المجـموعـة الثانية. وهكذا.

وجدير بالذكر أن هذه الازدواجية، أو هذا التردد بين الوجود والعدم، بين الموت والحـياة، هو مبعث عذاب الشـاعر، كمـا هى بالنسبة لشخوص بيكيت التى تشـرف على الموت لكنهـا لا تموت. فـالحـيـاة ترفضـهـا والموت

يرفضها. وهو ما يعبر عنه القرآن كأقصى درجات العذاب، حين يقول عن المعذبين يوم القيامة: ﴿لا يُقْضَىٰ عَلَيْهِمْ فَيَمُوتُوا وَلا يُخَفَّفُ عَنْهُم مِّنْ عَذَابِهَا﴾ (فاطر: ٣٦) وفي موضع آخر ﴿ ثُمَّ لا يَمُوتُ فِيهَا وَلا يَحْيَىٰ﴾ (الأعلى: ١٣) ولعل قمة هذا المعنى يعبر عنه المعذبون حينما يضجّون من عذاب الانتظار، فيتوسلون إلى الله بخازن النار، حتى يريحهم بالموت قائلين ﴿يا مَالِكُ لِيَقْضِ عَلَيْنَا رَبُّكَ﴾ (الزخرف: ٧٧) .

قال ابن عباس فلم يجبهم مالك إلا بعد ألف سنة، قائلا: ﴿إِنَّكُم مَّاكِثُونَ﴾ (الزخرف: ٧٧).

وإذا كان الشاعر أحياناً يفقد ذاكرته وتحترق مصابيحه في غرفات الوغى ... إلخ، فإنه لا ينسى مواقف معينة ظلت محفورة في ذاكرته حتى لو نسيها العالم، وهي مواقف تعبر عن القهر والإذلال التي تمارس فيها الحيتان البشرية أبشع ألوان التعذيب:

« كانت أقدام الحيتان تدوس على وجهي
« تفقأ عينيَّ
« تكمِّمُني ...
« تستنزف ما يتبقى من جلدي
« تُغرقني في جسدي
« تلعقني ... تلعقني ...
« تُفرغني ...
« لكني لا أفقد ذاكرتي ! »

والمستمع أو القارئ لهذه الأبيات يعتقد أن الشاعر تعرض لمثل هذه الصور من التعذيب المادي المبرح. لكن الحقيقة أن الشاعر لم يتعرض لمثل هذه الممارسات في شكلها المادي المحسوس، لكنه خيال الشاعر المبدع الذي استطاع أن يجسد الابتلاءات المعنوية والروحية التي وقعت عليه في

رحلته فى مواجهة المسئوليات المادية حتى اضطر إلى الاغتراب عن الوطن وقضاء زهرة العمر بعيداً عن الوطن وعن الأحباب. وهو فى تعبيره عن تجربته الشخصية إنما يعبر عن شباب جيل بأسره بل يعبر عن حقيقة إنسانية عامة، يكون فيها الشاعر كما يصف جيرار دى نيرفال نفسه هو:

« المكفهر الأبتر الذى لا يواسيه عزاء.

أمير « أكيتين » صاحب البرج المسلوب.

نجمتى الوحيدة ماتت. وقيثارتى المرصعة

تحمل الشمس السوداء، شمس الكآبة »

بل هو الشاعر البائس الذى لا تفهمه الغوغاء، بل وتسخر منه، بل وتكيد له، وتعمد إلى إيذائه، وينكره أقرب الناس إليه، ويلعنون اللحظة التى خرج فيها إلى الوجود، كما يقول بودلير العظيم:

« حينما خرج الشاعر إلى هذا العالم المنكود

« بقرار من الإرادة العليا

« لوّحت أمه بقبضتها نحو السماء

« مذعورة تصب اللعنات متوسلة مستعطفة:

« آه ! لماذا لم أنجب سرباً من الأفاعى

« بدلا من هذا المخلوق الشائه.

« ملعونة تلك الليلة التى حُفّت بالملذات العابرة

« التى حملت فيها أحشائى كفّارة ذنوبى. »

إن شخصيات، أو بمعنى اصح حثالات بيكيت، تبدأ رحلة الموت منذ الولادة. وتظل وهى متعددة العاهات تفقد قدرات الحياة شيئاً فشيئاً، حتى لا يبقى لها فى النهاية إلا القدرة على الكلام فتتحول كل منها إلى لسان يتكلم أو بمعنى أصح يهذى. ولكن اللسان يحتفظ ببصمة الإنسان.

أما حميدة فإنه يفقد حتى هذه القدرة على الكلام ؛ فاللحظات المولودة أشباح « متجمدة الصمت

« ماتت فى قدميها الخطوات».

ليس هذا وحسب، بل إنه حتى فقد ذاكرة النطق وذاكرة الحركة:

« ما أبشع أن نفقد ذاكرة النطق !

« ما أبشع أن نفقد ذاكرة الخطوات !! »

ذكرنا فى مطلع تحليلنا أن الشاعر يصور فى القصيدة الموت، أو صورة من صور الموت وهو موت الذاكرة، وهانحن نكتشف أنه يعرض لنا صوراً كثيرة أو فنوناً كثيرة من الموت.

ولماذا لا نقول أنه يفصّل الموت تفصيلاً، فالموت ينسف أعضاءه عضواً عضواً، أو يطمس ملكاته ملكة ملكة:

(أقدام الحيتان) « تفقأ عينى »: عضو، أو القدرة على الإبصار.

« تكمّمنى »: عضو، أو القدرة على النطق.

« ماتت فى قدميها الخطوات »: عضو، أو القدرة على الحركة.

أنا ـ أنت ـ نحن

بعد أن ينتهى الشاعر من نفسه، أو بمعنى أصح بعد أن تنتهى نفسه، يلجأ إلى القارئ أو المستمع، فيستعمل ضمير المخاطب المفرد أولاً، يستعين به أو يستشهده « ما أبشع أن تُصلب عيناك »، يريد أن يشركه فى محنته، كمن يقول: « قد يحدث لك ما حدث لى ».

ثم، كمرحلة أخيرة، يستعين بضمير المخاطب الجمع « نحن » وهو أعم وأشمل. وكأنه يتقوى به على البلاء. ويطرح به احتمال أن يقع لنا جميعاً ما وقع له:

« ما أبشع أن نفقد ذاكرة النطق »

كان راسين الشاعر الفرنسى العظيم يلجأ إلى هذه الوسيلة، حينما يبلغ الضعف بالشخصية كل مبلغ، فتحاول، كمن يغرق، أن تتشبث بالآخر، أى آخر، أنت أو نحن.

ومن الطبيعى أن القصيدة التى يمكن أن نضع لها عنوان إحدى مسرحيات بيكيت « نهاية اللعبة » أو « لعبة النهاية »، من الطبيعى أن تأتى مفرداتها من هذا القاموس: قاموس الموت أو الفناء أو النهاية:

أفقد تحترق تنطفئ يتشابح تتلاشى كهف تفقأ تكمم تستنزف تغرق ...

* * *

إيمان بكـــرى
(١٩٥٥ -   )

إلى فاتحة النهار المنتظر

يا سارتى

يا من حملتك نجمة سحرية الأضواء فرت

من حقول الأنجم

وسكبت عطرك يا شذا الأعمار فى مجرى الألوهة من دمى

فتراقصت دقات قلبك خفقة قدسية النغمات

يلثمها التبتل فى فمى

يا قبلة الأنوار هيا رفرفى ... وتسبحى وتزهرى وتفتحى

ممشاك قلبى

فاخطرى ... وتقافزى

وتبخترى فوق الفؤاد فهمس وقعك لن يثير تألمى

وتوسدى صدر النقاوة

وارشفي يا حلوتي

من مرشفي ما قد تبقى من حليب الفجر من ثدى الضياء وتمتمي ...

أماه ... أمي

رددي ... قولي ... تهجي والثغي وتلعثمي

فأنا بعمري أفتدى حبو الحروف على ضفاف المبسم .

* * *

الشـــاعرة

ولدت بمدينة القاهرة ٣/١/١٩٥٥ بحى حدائق القبة، تلقت دراستها بالمرحلة الابتدائية فى مدرسة دار السلام، والإعدادية بمدرسة ابن سندر، والثانوية بمدرسة باحثة البادية بالزيتون، ثم تخرجت فى كلية دار العلوم سنة ١٩٧٨. كان والدها يعمل بالمحاماة، وتأثرت به كثيراً. وتعلقت باللغة العربية وهى مازالت طفلة. بدأت كتابة الشعر منذ الصغر، إلى أن التحقت بكلية دار العلوم، فمارست النشاط الثقافى بالكلية، عملت بعد ذلك بوزارة التربية والتعليم إلى سنة ١٩٩٠ ثم انتقلت إلى وزارة الثقافة. وهى الآن تشغل منصب مدير عام النشر بالهيئة المصرية العامة للكتاب. أصدرت أول دواوينها سنة ١٩٨٩، وكان بعنوان العزف على أوتار القلب، وكان غنائياً حيث كان يرعاها الشاعر أحمد رامى الذى تعرفت عليه سنة ١٩٧٤. فأهدت الديوان إلى روحه.

كتبت الفصحى والعامية، وبعد صدور ديوانها الأول انطلقت فى سماء الشعر وملأت الساحة الثقافية بأشعارها الفصحى والعامية وحلقت فى أجواء الشعر بجناحين من الإبداع. توالت إصداراتها فأصدرت سنة ١٩٩٠ ديوان «ومضات قلب يحترق» وكان بالفصحى. وقد أصدرت أول وثانى ديوان لها على نفقتها الخاصة.

أصدرت لها الهيئة العامة ديوان «امرأة فى سجل الزمان» سنة ١٩٩٣ كما أصدرت لها هيئة قصور الثقافة ديوان «عجايب يا زمن» (عامية) ثم

«الليل وخصلات الشمس» سنة ١٩٩٥ عن دار غريب للنشر، وسنة ١٩٩٦ «المصحصحاتى» عن الدار نفسها، ثم سنة ١٩٩٧ «أعلنت العصيان عليك» (فصحى)، عن دار قباء للنشر. وسنة ١٩٩٨ «قصر الكلام» (عامية) و «ذاكرة الأنامل» عن الدار نفسها سنة ١٩٩٩.

وصدرت لها مختارات من شعر الفصحى بالهيئة العامة للكتاب، كذلك الجزء الأول من أعمالها الكاملة بالفصحى سنة , ٢٠٠٠ وأخيراً وليس بآخر «صلاة لعينيك» من دار قباء، واستطاعت أن يكون لها أسلوبها وبصماتها الخاصة فى عالم الشعر والأدب، فقد واكب هذا النجاح مشاركتها الفعالة فى المنتديات الأدبية والأمسيات الشعرية، مشاركة أو ممثلة للشعر العربى، سواء داخل البلاد أو خارجها، فى البلاد العربية أو الأوروبية. حيث أقيمت لها ندوات خاصة لأشعارها فى الجاليات العربية. وقد لقبها الجمهور بعدة ألقاب منها أم كلثوم الشعر، وشاعرة العروبة، وسندريلا الشعر، وأخيراً شيطانة الشعر.

صدر للشاعرة :

١ - العزف على أوتار القلب «فصحى وعامية» روزاليوسف (نفد).

٢ - ومضات قلب يحترق «فصحى» (نفد).

٣ - امرأة فى سجل الزمان «فصحى» الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٤ - عجايب يا زمن «عامية» هيئة قصور الثقافة.

٥ - الليل وخصلات الشمس «فصحى» دار غريب للنشر.

٦ - المصحصحاتى «عامية» دار غريب للنشر.

٧ - أعلنت العصيان عليك «فصحى» دار قباء للطباعة والنشر.

٨ - قصر الكلام «عامية» دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع.

٩ - مختارات من شعر إيمان بكرى «فصحى» الهيئة المصرية العامة للكتاب «مكتبة الأسرة».

١٠ ـ الأعمال الكاملة (الجزء الأول) «فصحى» الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١١ ـ ذاكرة الأنامل «فصحى» دار قباء للطباعة والنشر.

١٢ ـ الديك ـ دا ـ طور «عامية» دار قباء للطباعة والنشر.

* * *

مدخل إلى القصيدة

ملايين الولادات تحدث كل يوم فى مشارق الأرض ومغاربها، فكيف نفسر التوقف عند واحدة منها ؟ لابد لذلك من شاعر، فالشاعر هو الذى يتوقف عند ما يبدو عادياً فى نظر العوام. الشاعر هو الذى «يندهش» لما قد يمر على «القطيع» مر الكرام.

ويا حبذا لو كان الشاعر شاعرة، فهى أكثر حساسية. كما أن عملية الحمل والولادة هى عملية أنثوية بالمقام الأول. ذلك كله توافر لهذه الولادة بعنوان «فاتحة النهار المنتظر».

كل ما فى القصيدة وما حولها يوحى بالإيمان:

● عنوان الديوان «صلاة لعينيك» الذى يوحى بالصلة والتواصل بين السماء والأرض بين الألوهى والبشرى. كما يوحى بالشكر على هذه النعمة.

● صورة الغلاف التى تمثل الشاعرة تتطلع إلى السماء فى خلفية قباب ومآذن.

● عنوان القصيدة «إلى فاتحة النهار المنتظر» الذى يترقب هذه النعمة، ويؤمن بتحققها، ويحيل إلى فاتحة الكتاب الذى هو رسالة حب من الخالق للمخلوق.

● الألفاظ الإيمانية المتناثرة فى القصيدة مثل: مجرى الألوهة، قدسية النغمات، التبتل، وتسبّحى، النقاوة ...

● ثم عملية الخلق التى هى لب القصيدة، فهى تسجل عمليتى خلق وتخلق لكائن بشرى، الهيمنة فيهما للمشيئة الألوهية والقدرة العلوية.

● حتى اسم المولودة يحيلنا إلى أبى الأنبياء إبراهيم عليه السلام.

● ولا ننسى اسم الشاعرة نفسها «إيمان».

● ثم لقبها «بكرى»، الذى يتوافق مع «النهار المنتظر» ويذكر بالحديث الشريف «خير أمتى فى بكورها» ويذكر بالانتظار المتفائل.

* * *

وقبل أن نخوض فى تحليل القصيدة، نسجل أن موضوعها وهو عملية خلق المولود والاحتفاء باستقباله ليس من الموضوعات المطروقة فى الشعر العربى. بعكس الشعر العالمى الذى يحتفى بهذه المناسبة ويخصها بعشرات القصائد لكبار الشعراء، نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر: شاعر فرنسا الأعظم «فيكتور هوجو«الذى يعد من أكثر الشعراء اهتماماً بالموضوع. ومن قصائده واحدة بعنوان» حينما يهّل المولود «. ثم الشاعر الإيطالى» دييجو فاليرى «الذى يسهم بالعديد من القصائد منها: «المولود هو شاعر» و «الفرحة الكبرى» و «المخلوق». والشاعر «أرماندو ميونى، فى عدة قصائد منها: «حينما يختلج المولود» و «الملاك والمولود».

* * *

قــراءة

لولا ذكر الاسم لظننت أن الشاعرة تصف لنا مولد قصيدة. والحقيقة أن الشبه كبير بين الحالتين، نشأة القصيدة ونشأة المولود. فكلاهما فى البدء خلق ألوهى، ثم تخلق بشرى ؛ وحى سماوى، ثم تعبير أرضى، وهذا ما يقوله مطلع القصيدة :

«يا من حملتك نجمة سحرية الأضواء فرت

«من حقول الأنجم

«وسكبت عطرك يا شذا الأعمار فى مجرى الألوهة من دمى

«فتراقصت دقات قلبك خفقة قدسية النغمات

«يلثمها التبتل فى فمى»

والألوهى أو السماوى يتجلى فى ألفاظ عديدة من المطلع : نجمة الأنجم، مجرى الألوهة، خفقة قدسية، التبتّل...

والانتقال أو التحول (الميتامورفوز) من الألوهى أو السماوى إلى البشرى، يظهر أيضاً فى حرص الشاعرة على إحداث هذا التحول والتعجيل به. ثم يتجلى ذلك فى حرصها على نسبة هذه العملية إلى شخصها : «من دمى»، «فى فمى»، كل ذلك بلا علامات ترقيم مما يدل على التعجل.

فالعام أو النكرة : «نجمة سحرية فرت من حقول الأنجم»، تحول إلى خاص ومعرفة : «عطرك»، «مجرى الألوهة من دمى» «قلبك» «التبتل» «فى فمى». أى أن كل هذا «الميتامورفوز» يتم من خلالى أنا ؛ فأنا صاحبته، وأنا مالكته. وهذا شىء عظيم جدير بالتفاخر والمباهاة. ولعل بدء القصيدة بـ «يا سارتى» أى نسبة سارة إلى الشاعرة أول دليل على ذلك.

ثم تأتى مرحلة الانتقال من الألوهى إلى البشرى :

«فتراقصت دقات قلبك خفقة قدسية النغمات

«يلثمها التبتل فى فمى»

فهنا نجد المزج بين العالمين : «دقات قلبك» + قدسية النغمات + «التبتل فى فمى» والحرص على هذا المزج.

الصورة نجدها معكوسة عند (بول فاليرى) شاعر فرنسا العظيم، فى قصيدته بعنوان «الخطوات»، حيث يصف مولد القصيدة فى صورة خطوات قدسية لإنسان طاهر، يمثل عروس الشعر.

«خطواتك يا بنات سكونى

«وهى تخط بطيئة قدسية

«عند فراش يقظتى

«تتقدم صامتة وجامدة.

«إنسان طاهر، طيف علوى

«ما أعذبها، خطواتك الموزونة المحسوبة

«يا آلهة ! ... إن كل ما آمل من عطايا

«يقبل نحوى على هذه الأقدام العارية !»

التحفيز على الخروج للحياة، وتعجل التخلق، واللهفة عليه، يتجلى فى تكرار الأفعال المحفزة على ذلك فى صيغة الأمر :

رفرفى، تسبحى، تزهرى، تفتحى

فاخطرى وتقافزى، وتبخترى وتوسدى، وارشفى

رددى قولى، تهجى، والثغى، وتلعثمى

ثم التشجيع عليه وذلك ببث الطمأنينة وصرف الخوف والرهبة، فالطريق إلى الحياة مأمونة :

«ممشاك قلبى»

«فوق الفؤاد»

«صدر النقاوة»

كل هذه الأفعال ترد متتابعة متلاحقة بلا أى توقف من علامات ترقيم، فالقصيدة كلها تخلو من هذه العلامات.

* * *

الفهرس